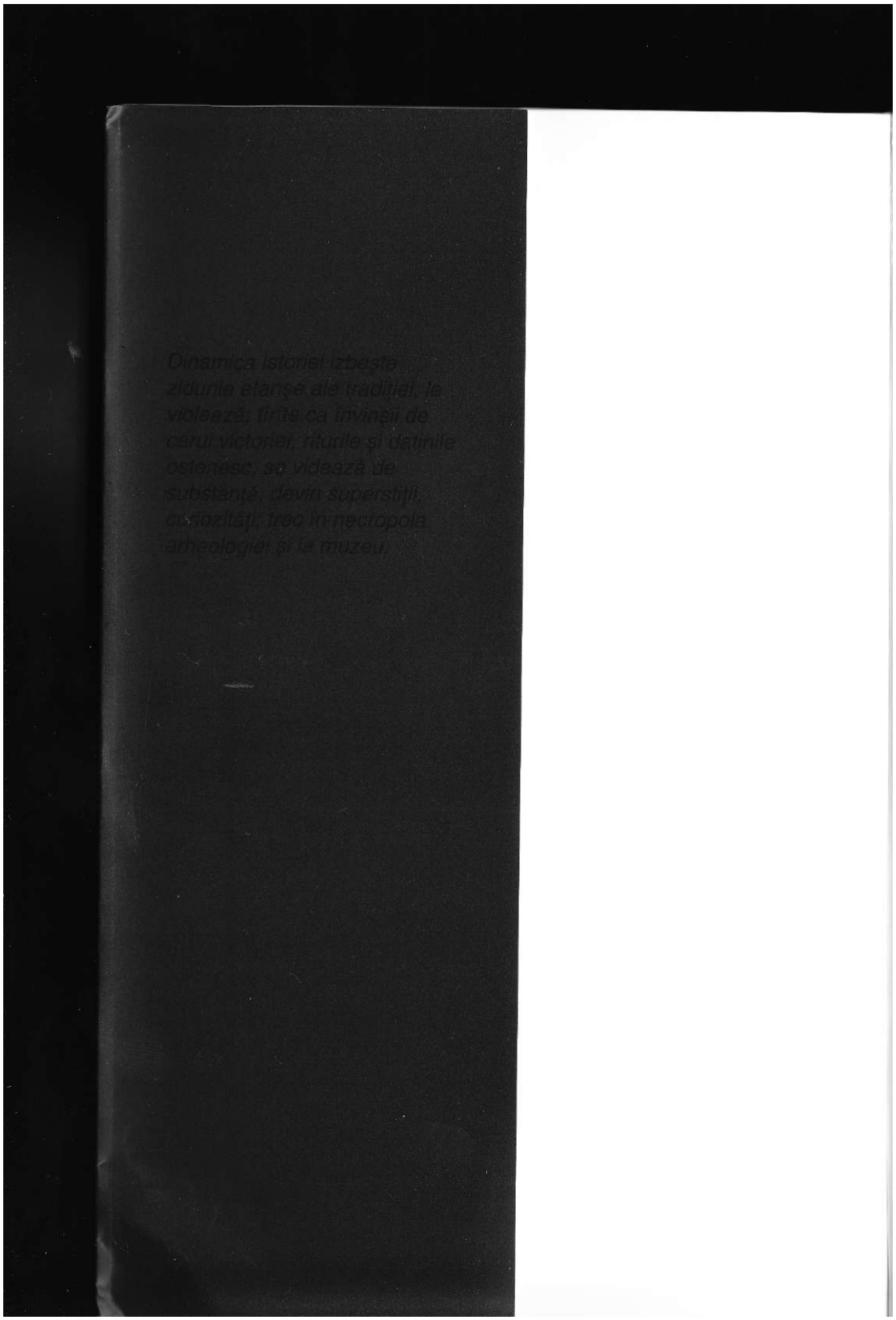

Dinamica istoriei izbeşte
zidurile elanşe ale tradiţiei, le
violează, tirile ca învinşii de
carul victoriei, riturile şi datinile
osteneşc, se videază de
substanţă, devin superstiţii,
exotisme, trec în necropola
arheologiei şi la muzeu.

Spiritul şi litera
încercări de pseudocritică

www.cartearomaneasca.ro
Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
Bucureşti, Calea Victoriei nr. 115, sect. I

© 2007 by Editura Polirom

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
PALEQLOGU, ALEXANDRU

Spiritul şi litera: încercări de pseudocritică / Alexandru Paleologu - Ed. a 2-a, Bucureşti: Cartea Românească, 2007

ISBN 978-973-23-1893-5

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

Spiritul şi litera

încercări de pseudocritică

Ediția a II-a

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2007

De acelaşi autor:

- *Spiritul şi litera: încercări de pseudocritică,* Eminescu, Bucureşti, 1970.
- *Bunul-simț ca paradox,* Cartea Românească, Bucureşti, 1972; ediția a Il-a (remaniată de autor), Vitruviu, Bucureşti, 1997; ediția a IlI-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2005.
- *Simțul practic,* Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
- *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,* Cartea Românească, Bucureşti, 1978; ediția a Il-a, Vitruviu, Bucureşti, 1997; ediția a IlI-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2006.
- *Ipoteze de lucru,* Cartea Românească, Bucureşti, 1980; ediția a Il-a, Eminescu, Bucureşti, 1996; ediția a IlI-a, Cartea Românească, 2006.
- *Alchimia existenței.* Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
- *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans/ entretiens réalisés (par) Alexandre Paléologue avec Marc Semo et Claire Trèan,* Balland, Paris, 1990.
- *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor: convorbiri cu Marc Semo şi Claire Trèan,* Humanitas, Bucureşti, 1991.
- *Sfidarea memoriei: (convorbiri), aprilie 1988-octombrie 1989, Alexandru Paleologu şi Stelian Tănase,* Du Style, Bucureşti, 1996.
- *Despre lucrurile cu adevărat importante,* Polirom, Iaşi, 1997; ediția a Il-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2006.
- *Politețea ca armă: convorbiri şi articole mai mult sau mai puțin politice,* Dacia, Cluj-Napoca, 2000.
- *L'Occident est à l'Est (essais),* EST - Samuel Tastet, Bucureşti, 2001.

Cuvînt înainte

Prin subtitlul pe care l-am pus acestei cărți, am vrut să insinuez ceva, anume că nu e o adevărată carte de critică. în tot cazul, eu nu îndrăznesc să-mi revendic titlul de critic şi, sincer vorbind, nici nu-1 doresc.

Un critic e un om informat, un om care ştie foarte multe, iar în principiu ştie tot ; dispune de autoritate şi stăpîneşte o metodă (am auzit chiar de „metodologie"). El poate săvîrşi un act magistral care se numeşte „actul critic" (dacă am folosit cumva şi eu această expresie în vreuna din paginile ce urmează, rog să fiu iertat).

Am scris despre cîțiva autori şi cîteva opere pentru că mi au stîrnit nişte reflexii (unele poate singulare, altele probabil banale).

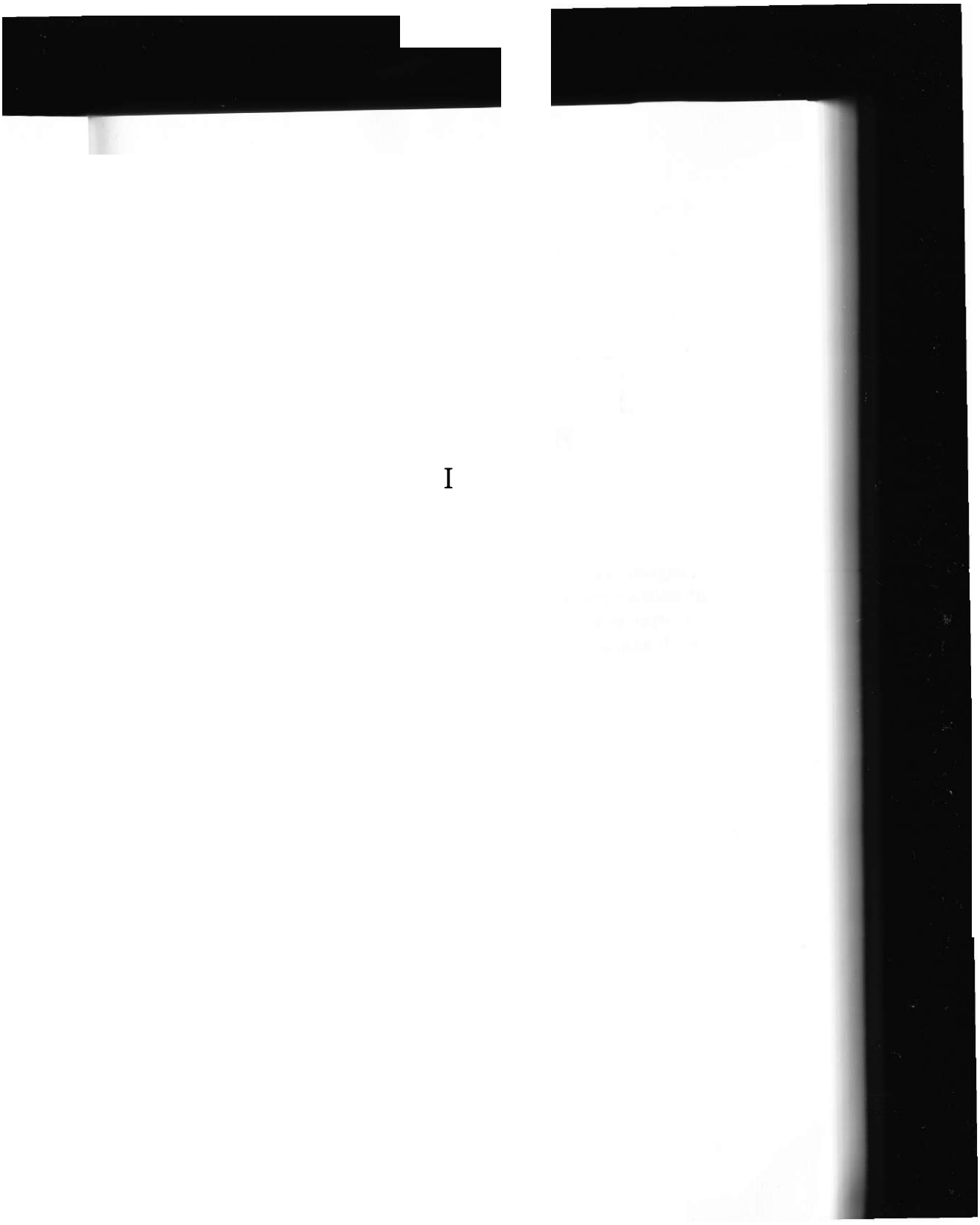
Lenea favorizează viciul ; lectura, acest viciu pe care Valéry Larbaud, înşelîndu-se, îl credea nepedepsit, îndeamnă la confidență şi complicitate. Paginile acestea cuprind confidențele unui maniac care simte nevoia să se întrețină cu alții despre slăbiciunea lui. Autorul lor nu are firea unui cărturar, şi spiritul său e departe de a fi unul ştiințific. E imprudent şi nestatornic în îndeletniciri şi apucături ; n-a ştiut să se ferească nici de influențe dubioase, nici de atitudini hazardate. Din inadvertență, distracție sau curiozitate, s-a pomenit în variate avataruri, care i-au sporit mult de tot cunoştințele

despre lume şi viaţă. în privinţa aceasta, fără nici o modestie, se pretinde într-adevăr priceput.

Dar lumea şi viaţa nu sînt nimic fără cărţi. (Există, fireşte, şi cărţi nescrise, dar în esenţă totuşi cărţi.) Cîtă literatură, atîta viaţă. (Nu invers.)

De aceea, poate din pudoare, poate din ipocrizie, m-am travestit în critic, cu o haină ce nu-mi e pe măsură. De fapt, am scris despre mine şi, cu respectul cuvenit, despre domniile-voastre.

Al. P.



I

Societatea românească, spiritul public şi teatrul, între 1849-1878

Sfertul de secol care desparte revoluția din 1848 de Războiul de Independență, adică timpul de creştere a unei generații, cea a lui Eminescu şi Caragiale, a însemnat un salt istoric ce se poate măsura încă la sfîrşitul perioadei (şi mult după, pînă aproape de noi) prin contrastele izbitoare oferite de peisajul urban, în special în capitală. Rapida modernizare a centrului oraşului, cu hoteluri, localuri şi magazine de lux, edificii publice şi locuințe particulare de stil occidental, făcea din ce în ce mai flagrantă învecinarea acestora cu maghernițe sordide sau curți patriarhale. Dezvoltarea noilor relații capitaliste favorizînd parvenirea bruscă a unei părți din păturile mijlocii de mici meseriaşi şi negustori, dar şi pauperizarea altei părți, accentua această discrepanță, în care apăreau vizibile trăsăturile caracteristice ale societății româneşti. Mai mult decît în perioadele de evoluție lentă, cînd într-o stratificare aparent imobilă unele aspecte dominante le acoperă pe celelalte, în epocile de criză, de febră istorică, de tranziție precipitată, aspectele mai subiacente şi mai intime ale societății sînt divulgate tranşant.

Bucureştiul, care după Unire începe să absoarbă foarte repede toată viața politicii şi afacerilor, depăşeşte în scurt timp laşul, care, înainte, îi era superior

din punctul de vedere al ambianței urbane. laşul va păstra încă mult timp (pînă prin 1932, cînd mai apărea acolo *Viața românească)* prestigiul unei vieți intelectuale proprii, de înaltă ținută, dar din ce în ce mai circumscrisă. Chiar din primii ani de după Unire, începe exodul spre Bucureşti al personalităților care ilustrează viața ieşeană, atrase în capitală de rosturi politice (guvern, Parlament), sau mînate de un temperament impulsiv, cu nevoia unui ritm de viață şi activitate mai intens şi mai dinamic decît îl permitea climatul de rafinată melancolie al vechii capitale abandonate. Hasdeu, care, venit din Rusia, îşi concepuse activitatea la Iaşi, Maiorescu, Eminescu, Carp sînt primii care dau semnalul exodului, continuat timp de trei sferturi de veac de C. Stere, M. Ralea, frații Teodoreanu, M. Jora, Demostene Botez, G. Călinescu, şi, *lost but not least,* Mihail Sadoveanu. Plasarea centrului de greutate al vieții publice pe Bucureşti, unde se concentrau acum toate interesele şi investițiile, a nemulțumit de la început pe moldoveni, care-şi întrevedeau provincializarea în noul context statal. O recrudescență a separatismului marilor boieri moldoveni s-a manifestat în Iaşi la două luni după răsturnarea lui Cuza, prin răsmerița, înăbuşită violent, care încercase să proclame Domn al Moldovei pe Nunuță Roznovanu. înainte de Unire, sub domnia lui Grigore Ghika, ca şi înainte de 1848, sub Mihail Sturza, viața ieşeană era în genere mai „europeană" decît cea din Bucureşti, avea un caracter mai „distins", pe care 1-a păstrat, de altfel, şi pe urmă, vom vedea de ce, care e legat de relativa ei lipsă de fermenți social-economici înnoitori. Dacă în Muntenia, în afară de cele cîteva familii de boieri mari şi bogați, boierimea mijlocie şi mică nu constituia o aristocrație, în Moldova, lucrurile nu stau aşa. Alături de purtătorii marilor nume, şi

boierii de mîna a doua, cu nume fără de răsunet, aveau aceeaşi educaţie, aceleaşi obiceiuri şi gusturi şi făceau parte din aceeaşi lume. în 1852 se constituia la Iaşi un „Jockey Club", cerc aristocratic, după modelul celui parizian, iar printre fundatorii lui întîlnim amestecate nume istorice cu multe altele, mai mult ori mai puţin obscure, dar aparţinînd unor oameni distinşi şi manieraţi. (La Bucureşti, cluburile „selecte" apar mult mai tîrziu, iar „Jockey Clubul", abia în 1875). Toţi aceştia erau moşieri, care aveau la ţară conace mai mari sau mai mici, dar frumoase, cu parcuri şi echipaje, şi duceau un trai seniorial foarte asemănător cu ce se vede în Tolstoi sau Turgheniev. în Muntenia, asemenea aşezări sînt rare şi le au numai marii boieri, şi nu toţi, celelalte se deosebeau puţin sau deloc de gospodăriile ţărăneşti mai cuprinse. (Aceasta, ca şi multe alte aspecte ale vieţii sociale, se explică bineînţeles prin deosebirile geografice dintre cele două Principate şi prin mai multă siguranţă de care se bucura Moldova.)

Plecarea din Iaşi a lui Millo şi stabilirea lui în Bucureşti din timpul domniilor lui Grigore Ghika şi Barbu Ştirbei au anticipat exodul de după Unire; viaţa teatrală a laşului a continuat însă cu Neculai Luchian, Mihail Galino, Delmaiy şi ceilalţi, pe aceeaşi cale deschisă de Millo. Artiştii teatrului ieşean erau, ca şi Millo, boieri sau cel puţin asimilaţi cu boierii; viaţa lor privată nu avea nimic din boema trupelor munteneşti, aşa cum se desprinde din *Carnetul unui vechi sufleur* al lui Caragiale. Lumea ieşeană, mai mult sau mai puţin închisă, cu raporturi de curtenitoare familiaritate, n-a cunoscut formele de arivism, de brutale apetituri şi grăbită parvenire, care caracterizează în Muntenia şi în speţă la Bucureşti ambiţii de tipul Dinu Păturică sau, mai tîrziu, Mitică Rîmătorian ori Coriolan Drăgănescu.

înaintea Bucureştiului, laşul a avut magazine şi localuri, care, *mutatis mutândLs,* după modelul celor pariziene sau vieneze, trebuiau să satisfacă o clientelă subțire şi exigentă. Hoteluri bune n-au prea fost în Moldova niciodată, sau dacă au fost pe atunci, n-au întemeiat o tradiție hotelieră, căci în Moldova cineva care se respectă şi are relații trage de obicei la neamuri sau la cunoştințe. Pentru anonimi şi mijlocime e destul că sînt hanuri. Totuşi, acel „Hotel de Saint-Petersbourg", unde avu loc întrunirea de la 1848, avea, ne spune Gh. Sion, „o sală spațioasă" şi, poate, camere curate.

La Bucureşti, pînă la Unire, aspectele vieții sociale se resimt de nesiguranța şi nestatornicia unor aşezări precare, expUSe tuturor pîrjolurilor şi invaziilor. (Chiar şi în timpul domniei lui Cuza, din cauza actelor sale de afirmare a suveranității, spiritele erau obsedate de teama invaziei turceşti şi zvonuri despre iminența acesteia circulau periodic.) Clădirile, încropite provizoriu şi nesigur, ardeau cu uşurință. Pînă la marele foc din 1847, care, izbucnit din joaca unui copil, a mistuit 0 mare parte a oraşului, incendiile erau endemice în Bucureşti. Din lipsa unei poliții sanitare, din promiscuitatea şi componența pestriță şi instabilă a populației, deseori bîntuia ciuma. Nimic statornic nu se putea închipui. Un umorist moldovean, Al.O. Teodoreanu, vorbeşte cu haz într-o schiță de contrastul dintre ineficiența şi nepromptitudinea ieşeană cristalizate în zicala moldovenească „nu dau turcii", şi iuțeala, eficiența şi pragmatismul bucureştean. Aici totul trebuie apucat în grabă, prompt, imediat ; un îndelungat trecut de nestatornicie şi zaveră i-a învățat pe oameni că într-adevăr „dau turcii". Aşezat în cîmpie şi ia îndemîna tuturor bandelor sau oştilor de peste Dunăre, Bucureştiul păstra amintirea multor grozăvii, cu bîntuirile lui Pazvantoglu,

sau mai apoi măcelărirea arnăuților lui Bimbaşa Sava de oamenii lui Chehaia-beg şi Gavanozoglu, în 1821. Arbitrariul şi apetiturile dezlănțuite ale „crailor" ce şi-au făcut mendrele sub interregnul lui Turnavitu după domnia lui Mavrogheni (expresia - pejorativă - de „crai de Curtea Veche" a rămas de atunci) sau mai tîrziu silniciile lui Bîrzof şi ale „pazarnicului", despre care povesteşte Ion Ghica, şi atîtea episoade de această natură umplu cronica pitorească şi crudă a Bucureştiului vechi. Învîltorile acestea, rezistentă e doar mahalaua. S-a format aici un tip uman abraş şi isteț, hibrid, cu dominantă sud-orientală, fără cultul şi nici conştiința unui trecut care de altfel nu-1 măguleşte şi nu-1 concernă. Față de vitregia şi nestatornicia împrejurărilor, înțelepciunea lui pragmatică îl îndeamnă către profit şi juisență imediată : „ce-i în mînă nu-i minciună", „nu da vrabia din mînă pentru cioara de pe gard" etc. Poetul acestei lumi e Anton Pann. *Spitalul amorului* e tipic pentru poezia galantă, a mahalalei; *Povestea vorbei,* prin geniul paremiologic şi suma de experiență cristalizată la modul impersonal, tipic, reprezintă, ca toată opera lui Anton Pann, o literatură erudită, dar de erudiție populară, de izvor cvasianonim şi oral. O comparație între Anton Pann şi Creangă e revelatoare. Amîndoi sînt astfel de scriitori eruditi; G. Călinescu îi socotea pe amîndoi „rabelaisieni", ceea ce-i adevărat mai ales pentru Creangă. Amîndoi de formație țîrcovnicească, au geniul proverbului şi un umor robust, plin de sevă şi truculență, sînt totodată hedonişti şi stoici. Dar Creangă, om de la munte, e un soi de hidalgo rustic, un „Sancho Panza donquijotizat" (după formula lui S. de Madariaga, comentator al lui Cervantes; pentru Creangă, rolul cavalerului Tristei Figuri 1-a putut juca Eminescu). Geniul lui Creangă pentru

grotescul fabulos şi fantasticul de poveste, cu tot parfumul său de *Halima,* e mai curînd de un tip hiperboreic, „nobil", „cavaleresc" ; Anton Pann e om „de baltă", cu prelungiri într-o lume de iz islamic, nestratinesc. De la el porneşte o linie specific valahă, cu o nuanță de picaresc oriental, anti-eroică lucidă, de etos democratic, care parcurge istoria literaturii româneşti, ca un fir roşu, cu Filimon, Ion Ghica, I.L. Caragiale, Arghezi, Matei Caragiale, Ion Barbu[1].

Toată această lume de isnafi şi calemgii, de calfe şi de papugii, care alcătuia stratul de bază al populației bucureştene şi a fost un ferment social de mare vitalitate, a participat la toate mişcările de stradă şi la principalele evenimente politice ale veacului. Din rândurile acestea se formează publicul teatrului, cel de la galerie, pe care-1 descrie Caragiale în schița *Ruşine,* din *Carnetul unui vechi sufleor,* şi cel care va

1. Plasarea lui Matei Caragiale şi Ion Barbu în această filiație nu trebuie să surprindă : şi ținuta boierească a primului şi alura somptuoasă a „celor trei hagialicuri" sînt prea voite ca să fie fireşti; țin de o speță superioară a mistificării ironice, cu oarecari veleități refulate ; G. Călinescu are desigur dreptate cînd îi leagă poza nobiliară de ascendența actoricească. Proza lui savantă valorează mai ales în alternanța fastului cu trivialitatea care îi dă viață prin contrast şi care e elementul tare al acestei arte; marea lui creație e lumea Arnotenilor şi Gore Pirgu, care, împreună cu Stănică Rațiu al lui Călinescu, e unul din tipurile cele mai vii ale literaturii noastre. Iar Ion Barbu, cu toate temele lui hiperboreice şi frigide (Enigel, troli, burguri, trimiteri la E. Poe etc.), are rădăcini răsăritene sudice şi e întreg în *Domnişoara Hus* şi *Isarlîk.* Cît despre Ion Ghica, evghenistul şi prințul de Samos, e vădită plăcerea cu care îşi simte cotul cu oricine, şi e un valah de tip popular şi prin evocări şi prin limbaj.

frecventa grădinile „Giafer", „Raşca", „Union" etc. Accesul acestora la cultură a fost un fenomen de primă importantă, şi Ibrăileanu subliniază ca avînd mare înțeles afirmația lui Petrache Poenaru că la şcoala lui Gheorghe Lazăr veneau elevi din toate clasele sociale şi anume şi *prăvăliaşi*[1]. Tot Ibrăileanu arată rolul determinant al acestei pături în mişcarea revoluționară : „în Muntenia, pe lîngă boiernaşi, se alipeşte *conştient* şi clasa mijlocie, care în Moldova aproape nu exista, şi de aceea... revoluția munteană este mai serioasă"[2].

Ascensiunea economică a unei părți din aceste pături a fost, în sfertul de veac de care ne ocupăm, fenomenul care a transformat viața capitalei şi a țării. Profiturile materiale aveau deseori ca punct de plecare sau ca sprijin relații politice, încetățenindu-se oarecum această legătură dintre politică şi afaceri, de multe ori veroase, aproape totdeauna rentabile. în 1875, imobilul Resch, dintre casa Bossel şi restaurantul Hugues, este cumpărat şi transformat în hotelul numit „English" de către un faimos bogătaş al vremii, Eliade, zis Cîrciumărescu, fiul unui cîrciumar din piață, parvenit incult, dar deştept, angloman pînă la ridicol, care în tinerețe fusese corector la *Românul* lui C.A. Rosetti; obținînd de la guvernările liberale concesiuni şi contracte avantajoase, devine „meleonar" - cum spunea el însuşi - şi una din figurile notabile ale capitalei, un destin similar descrie Caragiale în *Răsplata jertfei patriotice.*

îmbogățirea rapidă nu e numai un fenomen determinat de factorii obiectivi ai dezvoltării capitaliste în

1. G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească,* Iaşi, 1909, p. 29.
2. *Ibidem,* p. 78.

faza cuceririi puterii politice, dar e şi un principiu preconizat mai mult sau mai puțin explicit[1].

După 1866, afacerile foarte remuneratorii, nu puține, interesînd însuşi capul statului, culminează cu celebra afacere Strussberg, care a inspirat lui Ioan Ianov „cînticelul comic" Von *Kalikenberg (concesionam),* unul din numerele de succes ale cupletistului I.D. Ionescu :

Ich Herr von Kalikenberg
Tocmai din Berlin alerg
Mit grosse Concession.
Dai la mine nur parale
Şi eu faşe tumitale
Alles schön und alles gut
Cum nime n-a mai făcut!

Poți să faşi trumuri ferate
Făr-de poduri şi stricate,
Tot cu gare şi cantonu,
Coperite cu carto nu.

Cupletul viza, pe lîngă latura afaceristă a faimoasei concesiuni, în primul rînd latura ei politică, anume ingerințele şi controlul german în treburile

1. *„Enrichissez-vous!",* vorbă spusă de Guizot cu ocazia discuției asupra fondurilor secrete, în martie 1843 ; marea burghezie franceză, ridicată prin speculații cu „bunurile naționale" şi cu furniturile militare după prima revoluție şi prin speculații de bursă după 1830, e formată în mare proporție din alte straturi ale societății, mai obscure şi mai recente decît burghezia de sub vechiul regim, şi nu e fără analogie cu cea mai proaspătă de la noi. Un ideolog liberal român, Ştefan Zeletin, explica, cu o lipsă de prejudecăți cuceritoare, că fraudele şi malversațiunile favorizate sau măcar tolerate de guvernările liberale au corespuns unei necesități naționale!

interne ale țării prin dominatorul care întemeia o dinastie germană şi pe care un pamflet al epocii îl numise „spionul prusian". Deşi autorul popularului „cînticel" era junimist, el denunța aceste ingerințe :

Frei sau nu frei tumneata,
Asta geht mir gar nichts an,
Trebuie jucat cum cîntă
Elementul cel german.

Die Franzosen n-ai parale
Se de-acuma ganz gewiss
Nu mai face tumitale
Un tratat de la Paris.

Atît francofilia românească devenită tradiție, cît şi sentimentalul de demnitate națională sporit după Unire şi năzuind la independență erau constant ofensate de această tutelă germană. Presa, în special campania dusă de Hasdeu în ziarul său *Traian,* de N.T. Orăşanu şi de alții în alte foi, exprima această stare de spirit.

Unirea fiind îndeplinită şi România intrînd în rîndul statelor moderne ale Europei, premisele independenței cristalizîndu-se, intrarea capitalurilor valorificînd resurse economice pînă atunci slab sau deloc exploatate, vechile idealuri paşoptiste încep să facă loc altei mentalități. Burghezia devenind clasă exploatatoare îşi pierde caracterul ei progresist inițial, neînlocuită încă de o altă clasă cu conştiință şi program revendicativ. Dintre vechii corifei ai revoluției, mulți au devenit oamenii monarhiei şi „monstruoasei coaliții", sau cel puțin nişte moderați, sceptici, dacă nu oportunişti. Previziunea anti-bonjuristului rusofil colonelul Grigore Lăcusteanu cu privire la „pofta dăscăleților, advocaților şi ciocoilor rapaci de a se urca pe ruinele boierilor" nu s-a

adeverit decît parțial, deoarece boierii păstrindu-şi în fapt o bună parte din putere, nu pe „ruinele" lor, ci alături de ei s-au urcat cei pe care ultraretrogradul polcovnic îi numise *illo tempore* „crai", „vagabonzi", „disperați".

Patosul declarativ şi „mesianic" - cum îl numeau T. Vianu şi G. Călinescu - al generațiilor paşoptiste cedează unui spirit mai pozitiv, mai critic, mai apt de concret. Paşoptiştii, care trăiau un ideal abstract, imaginau o viață elaborată pe coordonatele lui (începînd cu limba), nu aveau simțul concretului. „O culoare tare, romantică şi expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieți dîrze, înverşunate, creatoare de statul nou. între ele, discrepanța dintre concret şi ficțiune... Un roman românesc n-a existat din cauza acestei incapacități de a vedea sensibil", scrie Cărnii Petrescu[1]. Mult mai tîrziu, la bătrînețe, doi foşti paşoptişti - dar nu dintre profeți - vor da cîte o operă de extraordinară priză a realului : Ion Ghica, *Scrisorile,* şi Gh. Sion, *Suvenire contimpurane.*

între timp, peste noianul unor Gr. H. Grandea, Al. Pelimon, Pantazi Ghica, I.M. Bujoreanu, fără a-l omite nici pe Bolintineanu (dar însemnările lui de călătorie sînt remarcabile), apare Filimon cu deosebita lui putere de apercepere şi selectare a concretului revelator. Şi mai apare cineva, cu o capodoperă mică : Hasdeu, cu *Duduca Mămuca.* Nuvela aceasta împleteşte, în cadrul lermontovian, un spirit *„roué"* de secol al XVIII-lea şi reminiscențe de filozofie germană, totul cu o vervă, cu un cinism libertin de o mare freschețe. Intrigile galante, într-o ambianță de boemă studențească şi aristocratică, cu parodierea

1. Camil Petrescu, *Teze şi antiteze (Amintirile colonelului Lăcusteanu şi amărăciunile calojilismului),* Bucureşti, f.a., p. 75.

byronismului, sînt conduse cu o degajare magistrală, cristalizînd incisiv şi viu aspecte sociale şi structuri de spirit. Pentru această scriere, publicată la Iaşi în 1863, autorul a fost trimis în faţa justiţiei sub învinuirea de imoralitate, ca şi în Franţa, nu cu mult înainte, Flaubert şi Baudelaire. în faţa instanţei, inculpatul, atunci în vîrstă de 27 de ani, şi-a susţinut apărarea cu o ironie erudită, repurtînd un succes atît judiciar, cît şi de public: „La rostirea acestei apărări, a fost faţă un public nepilduit pînă acuma în sala Curţii Criminale, în cauze de presă: toată *smintina* Eşului, după expresia unuia din auzitori, peste două sute de persoane a căror simpatie pentru pîrîtul izbucnea la tot pasul prin murmure de mulţumire." (Nota lui Hasdeu, în *Lumina,* nr. 17, 1863.)

în tot timpul acesta, literatura dramatică e foarte abundentă, dacă nu totdeauna remarcabilă. Din toată producţia de „drame naţionale cu mare spectacol", gustate, pare-se, de public la vremea lor, nu rezistă nimic. Toată această perioadă cunoaşte o unică reuşită în drama istorică, ţinînd prin natura ei de o anumită vînă romantică, nu fără trăsături realiste : *Răzvan şi Vidra.* Filiera aceasta se va .continua mai tîrziu, prin Alecsandri, Delavrancea şi Davila. Ceea ce rămîne dominant în teatrul românesc, indicînd marea lui linie creatoare şi anunţînd culmea pe care o va atinge I.L. Caragiale, e comedia. După comediile din epoca anterioară, ale lui C. Caragiale, C. Facca, C. Negruzzi, A. Russo (din care nu s-a păstrat nici una) şi Alecsandri, acesta din urmă rămîne în fapt singurul autor de comedii viabile în perioada post--patruzecioptistă. în ciuda faptului că sînt localizări după modele franţuzeşti, comediile lui Alecsandri, prin exacta lor observaţie realistă, prin tipologia lor specifică şi hazul lor incontestabil, sînt creaţie autentică şi originală, aşa cum au arătat-o Iorga şi

Ibrăileanu[1]. (După cum şi *Muza de la Burdujeni* a lui Costache Negruzzi, localizare după un model francez, e o excelentă farsă românească.) Din punctul de vedere al conceptului modern de regie şi spectacol, comediile lui Alecsandri sînt reprezentabile şl azi şi pot da reuşite teatrale de o savoare inedită. Comediile lui Alecsandri, scrise ad-hoc, în funcție de trupă şi de nevoia de repertoriu a momentului, aşa cum, si *parva licetcomponere,* au scris Shakespeare şi Molière, sînt, cu toate deficientele inerente decurgînd din urgența lucrului, superioare din punct de vedere *teatru* pieselor lui serioase de mai tîrziu şi mult mai semnificative decît acestea. Alcătuind baza repertoriului lui Millo, care le-a popularizat în toată țara, au avut ecou larg în conştiința publicului. Scriind anume pentru Millo, Alecsandri a inventat genul „cînticelului comic", mai puțin rezistent azi, dar care e la originea spectacolelor de cuplete, ce vor cunoaşte prin genul revuistic o mare carieră în publicul românesc.

„Cînticelul comic" creat de Alecsandri şi imitat de alții a fost un gen care, alterat cu diferite numere de atracție, coregrafice, acrobatice, de prestidigitație etc., a alimentat copios spectacolele de vară din grădinile Raşca, Stavri, Guichard etc. Scenetele şi cupletele acestea alcătuiau repertorii comode pentru turnee şi pentru grădini, ale trupelor efemere, pe care le încropeau din cînd în cînd atît Millo, la ananghie, ceea ce nu era prea rar, cît şi un Iorgu Caragiale, şi au constituit specialitatea care i-a adus lui I.D. Ionescu succesul material şi marea popularitate. Cupletele acestea satisfăceau o dispoziție caracteristică a vieții

1. N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roui-nain,* Paris, 1926, p. 26 ; G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național in literatura română,* în *Studii literare,* Bucureşti, 1957, **p.** 39.

bucureştene, anume *ironia publică.* Acestei dispoziţii i-a corespuns şi proliferarea în epocă a publicaţiilor satirice, ca *Nichipercea* şi *Ghimpele* ale lui N.T. Orăşanu, *Aghiuţă* şi *Satyrul* ale lui Hasdeu. Persiflarea tăioasă a lui Hasdeu merge de la calambur pînă la marele sarcasm filozofic.

Genul revuistic, în care ironia publică îşi găsea de acum înainte una din formele ei cele mai afecţionate, s-a născut în decembrie 1874 pe scena Teatrului cel Mare - salvîndu-i, de altfel, stagiunea, ce părea compromisă - cu *Cer cuvîntul,* de Petre Grădişteanu în colaborare cu M. Zamfirescu, Ciril Oeconomu şi N. Ţine, cu aranjamente muzicale de Eduard Wachmann. Printre interpreţi, erau Eufrosina Popescu, Frosa Sarandi şi tinerii Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu. Succesul a fost enorm. La scurt timp, i-a venit replica : *Ai cuvîntul,* de Pantazi Ghica, reprezentată de I.D. Ionescu în sala „Orpheul român" (fostă a hotelului „Standt Pesth", pe locul de mai tîrziu al pasajului Maca) şi apoi, pentru a putea cuprinde un mai mare număr de spectatori, la circul Suhr, pe locul actualului Palat al Poştei. Faptul că cenzura a amputat textul sub pretext de moralitate, de fapt, pentru aluzii politice care vizau guvernul, ceea ce a dat prilej unor proteste publice din partea lui Pantazi Ghica şi a dus la tergiversări şi contestaţii, a sporit curiozitatea publicului. Interpreţii principali erau I.D. Ionescu, Ştefan Iulian, I.A. Romanescu. O altă revistă, *N-aveţi cuvîntul,* de Alexandru şi Maria Flechtenmacher, deşi fără succes, înscrie al treilea titlu al unui gen de artă omologat de publicul bucureştean.

Abandonînd „Orpheul român", I.D. Ionescu amenajează sala „Walhalla", fostă „Hipodrom", din piaţa Constantin Vodă, şi apoi celebra grădină „Union" ;

reprezentațiile le dă în ambele localuri, după anotimp şi condiții meteorologice.

Pantazi Ghica, victima, ca şi rivalul său P. Grădişteanu, a atacurilor critice ale lui Maiorescu, era o figură marcantă a vieții bucureştene. Detestat de Eminescu, care-i face în *Scrisoarea III* un portret înveninat, bîrfit de Caragiale, în *Din carnetul unui vechi sufleur* (bucata *Din care se vede că metoda chinorozului nu-i atît de recentă pe cît s-ar crede),* ridiculizat de Odobescu, în *Pseudokinegeticos,* el era totuşi, pare-se, un om de spirit, cultivat, generos şi boem. Bun prieten cu I.D. Ionescu, i-a furnizat multe cuplete, urmat în aceasta de Ion Moşoiu. Deşi urît, păros şi uşor cocoşat, avea veleități galante, fiind curtezanul vedetei de la „Union" Mile Fanelly. Noctambul neobosit, era nelipsit de la şantamul Pațac (sau „cafenea cîntătoare", cum numeşte un text de lege acest gen de localuri).

în cafenelele-concert se produceau artişti de real talent, cum a fost acel comic Fialcowsky (poate înrudit cu patronul faimoasei cafenele cu acelaşi nume), unul dintre precursorii cupletului satiric, înzestrat pare-se cu o vervă irezistibilă, în genul „chansonnier"-ilor din Montmartre. Aristizza Romanescu şi-a făcut debuturile bucureştene în asemenea localuri, în care se producea şi primul ei soț, I.A. Romanescu.

Afară de cafeneaua-concert, în această epocă începe să capete importanță în viața capitalei cafeneaua literară. Cafenelele mai fuseseră în Bucureşti încă din primii ani ai secolului al XVIII-lea, dar erau cafenele orientale, unde se stătea turceşte, se fuma narghileaua şi se mînca sugiuc şi dulcețuri, bîndu-se cafea în filigean. Acum se înmulțesc cafenelele de tipul celor de la Viena sau de la Paris. Dintre cafenelele oraşului, numai una sau două au simultan privilegiul de a fi locul de întîlnire al literaților şi

artiştilor, de a căpăta notorietate în viaţa capitalei ca şi centru de iradiere al opiniilor şi vorbelor de spirit. Ce anume decernă unei cafenele şi nu alteia acest privilegiu ? Desigur, predilecţia pentru un local sau altul vine din dorinţa de a întîlni anumită lume şi un consens tacit grupează oamenii după afinităţi. Erau cafenelele unde se întîlnea colonia germană, altele, unde se întâlneau misiţii etc. Caragiale, în schiţa *Intelectualii,* spune cum această clientelă, după ce a afecţionat un timp cafeneaua „Brofft", a trecut apoi la „Fialcowsky". Această transhumanţă a cafenelelor a continuat apoi în favoarea lui „Kubler" ş.a.m.d. Unii bucureşteni de o anumită vîrstă îşi amintesc astăzi de o „disidenţă" de asemenea natură, în deceniul dinaintea ultimului război, cînd o parte din intelectualii care frecventau cafeneaua „Capşa" a trecut la „Corso". După schiţa lui Caragiale, cafeneaua „Brofft" nu se afla sub hotelul cu acelaşi nume (mai tîrziu, „Grand Hotel"), din clădirea de peste drum de teatru, lîngă Hugues şi făcînd colţul cu actuala stradă Aristide Briand, ci peste drum de „Capşa", în rind cu vechea biserică Sărindar. „Fialcowsky" se afla în clădirea „Torok", din piaţa Teatrului, pe locul unde s-a ridicat blocul „Adriatica". „Kubler", unde a frecventat şi Eminescu şi unde către finele secolului îşi lua Hasdeu cannerul, se găsea sub fostul hotel „Imperial", aproximativ pe locul unde este azi intrarea la Muzeul de Artă al Republicii. în Pasajul România erau două cafenele: „Briol", mai tîrziu rebotezată „Cazes", loc de întîlnire al amatorilor de biliard, şi „Radu", de proastă faimă. „Briol" pare să fi fost în epoca de care ne ocupăm un local bine frecventat, în tot cazul, necompromiţător; Hasdeu, de pildă, o citează ca atare : „... te opreşti pe pod pentru a vorbi cu un bancher asupra unei afaceri de bani. Ai fi prea bucuros ca nimeni să nu te auză. Abia ai început, şi

iată că dracul îl aduce pe teribilul domnu Nae, care te întrerupe, se amestecă în vorbă, apoi ia pe bancher de braț şi-1 trage la Briol pentru a juca o partidă de biliard, lăsîndu-te cu gura căscată şi inima desperată." (în *Satyrul,* din 1 iunie 1866). Filimon, în *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala,* are un capitol intitulat *Cafeneaua din Pasagiu* (e vorba, neîndoielnic, de „Briol"), despre care spune : „în acest stabiliment, aranjat după moda şi gustul parizian, amatorul de jocuri de noroc găseşte în mic toată confortabilitatea cafenelelor dupe bulevardele Parisului, adică biliarde în abondență, domino, table, şah şi chiar banco-faro la necesitate. Aici este locul de întîlnire al slujnicarilor sau mai bine zis refugiul lor pe timpul cel aspru al iernei." Aceasta desigur nu compromite localul, mai ales că, după cum adaugă Filimon, aceşti clienți stau doar la o masă „pe care garsonii o numesc în deriziune masa faliților, căci mai toți ce şed împrejurul ei nu fac nici o cheltuială". Dacă e să-1 credem însă pe Matei Caragiale, cafeneaua aceasta ajunsese la sfîrşitul secolului destul de interlopă : „De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoşii şi măsluitorii (Gore Pirgu, n.n.) fusese Veniaminul cafenelei Cazes şi Cherubinul caselor de întîlnire" *(Craii, c.* I).

în cafenelele acestea, în afară de fauna dubioasă nelipsită, vor fi răsunat glasurile unor Hasdeu, Pascaly, C.A. Rosetti, C. Dimitriade, Pantazi Ghica, poate şi Odobescu, poate şi Ion Ghica, poate şi Millo, plus contingentul obişnuit al ratații de spirit, care contribuie la inteligența unei epoci. Frecventînd cafenelele bucureştene, cei doi francezi, români de adopție, Alexandre Gatineau - regizorul şi Ulysse de Marsillac - cronicarul, vor ii tînjit poate după „Tortoni".

Acest Ulysse de Marsillac, născut la Montpellier, a venit tînăr la Bucureşti ca preceptor într-o casă boierească, a fost profesor de franceză la Colegiul Sf. Sava şi apoi la Universitatea din Bucureşti. El a fost un martor plin de dragoste al ridicării Bucureştlului la nivelul unei vieți urbane civilizate. Avea pentru capitala noastră visuri urbanistice şi edilitare mirifice, imagina pieți splendide, cu propilee şi fîntîni arteziene, cam în felul viziunilor arhitectonice ale Iui G. Călinescu. Pînă atunci însă înregistra cu satisfacție apariția primului trotoar pe Podul Mogoşoaiei, în 1867, prevăzînd efectele acestei inovații asupra vieții oraşului ; de unde înainte nu se putea ieşi cu trăsura, deci într-un fel izolat şi nu se făceau decît anoste vizite de etichetă, acum vor începe plimbările pe jos şi vizitele simple în ținută de oraş, ceea ce va da spontaneitate întîlnirilor şi va anima viața oraşului. Incuria străzilor 1-a supărat mereu ; Frédéric Damé, urmaşul lui, scrie că printre pietrele de rîu cu care era pavată piața Teatrului se aduna după ploaie atîta noroi, încît dl. de Marsillac, care făcea cronică dramatică, trebuia să meargă cu biija la teatru, deşi locuia peste drum, în casa Resch. Marsillac scrisese el însuşi : „O descriere a Bucureştlului n-ar fi completă dacă nu s-ar strecura şi un paragraf despre ororile dezgheţului şi ale noroiului", adăugind însă că voia bună şi gustul de petrecere nu dezarmează în fața acestui neajuns : „Carnavalul triumfă asupra dezgheţului. Femeile şi fetele înfruntă fără teamă aceste primejdii cumplite. Am văzut unele care au dus pînă la eroism iubirea de polka şi delirul valsului"[1]. O versiune asemănătoare o dă şi C. Bacalbaşa, vorbind de balurile mascate, care erau

1. Ulysse de Marsillac, *De Pesth à Bucarest, notes de voy age,* Bucureşti, 1869, pp. 152, 156.

forma vieții de noapte, în acele timpuri. în ordinea balurilor mascate, de la „Bossel", „Ziepser", „Pomul verde", „Jignița" etc., cel mai de jos era cel de la „Hîrdău", numit aşa pentru că antreprenorul, neadmițînd în sală persoane cu încălțămintea murdară de zăpadă sau noroi, tinerele servitoare şi fete de mahala care frecventau balul veneau desculțe de prin ulițele desfundate şi îşi spălau picioarele într-un hîrdău din fața intrării, după care se încălțau şi porneau la dans.

Asupra participării publicului la teatru, mărturiile se contrazic. Se ştie că trupele româneşti, slab sau deloc subvenționate, nu puteau de obicei acoperi cu rețeta obişnuită cheltuielile cărora trebuiau să le facă față. Stagiunile se încheiau înainte de termen, deşi reprezentațiile, alternate cu cele ale operei italiene, aveau loc doar de trei ori pe săptămână, iar sălile erau deseori goale. Totuşi, in romanul lui I.M. Bujoreanu, *Mistere din Bucureşti,* se spune că prin 1862 afluența la teatru era atît de mare, încît pe o anumită rază în fața teatrului erau evrei care vindeau bilete cu suprapreț. E vorba desigur de opera italiană, care era în genere preferată atît de societatea „distinsă", cît şi de „slujnicarii" lui Filimon: Mitică Rîmătorian se laudă cu o scrisoare falsă, confecționată ântr-o presupusă italienească, pe care ar fi primit-o de la primadona Gianfredi. Protipendada avea totuşi loji ân abonament cu anul, âncât cu tot disprețul ei afectat față de teatrul românesc, nu e, cel puțin din punct de vedere material, singura vinovată de greutățile ce intâmpină Pascaly, Millo, C. Dimitriade ân eforturile lor de a duce mai departe activitatea teatrală.

Despre opera italiană, Filimon, cronicarul cel mai avizat în materie, are ân general judecăți severe.

Cît despre „demoazela Gianfredi", iată ce aflăm: „... într-una din gamele repetate ale acestui solfegiu, a scăpat vreo cîteva note false şi aceasta a fost de ajuns pentru o mică parte din public ca să o fluiere. Iar dînsa, neputînd suferi această dezaprobare, învățată fiind a primi aplaude cu orice preț, aruncă îndată o privire despreţuitoare asupra publicului şi avu apoi îndrăzneala a părăsi scena, lăsînd orchestrul a suna numai acompaniamentul - fiindcă partea reală sau motivul cîntărei o luase cu dînsa în scapada ei -, încît muzica nu mai semăna a nimic alt decît cu o cochetă bătrînă lipsită de frumusețile împrumutate."[1]

Concepția despre funcția educativă a teatrului, considerat atît ca o tribună unde se dezbat teme civice şi etice, cît şi ca un mijloc de acces al publicului la marele patrimoniu al culturii, e proclamată de oamenii de teatru şi de intelectualii vremii, continuînd în principiu liniile spiritului paşoptist. în fapt însă, repertoriile sînt în cea mai mare măsură alcătuite din localizări de vodeviluri franțuzeşti şi melodrame, acesta fiind spectacolele care fac rețetă. Fenomenul acesta era inevitabil legat de caracterul comercial al teatrului, mai ales într-o perioadă în care nu se formase încă un public nici destul de numeros, nici destul de exigent pentru teatru în genere şi pentru marele repertoriu clasic în particular. Aceste două tipuri de spectacole, vodevilul şi melodrama, corespundeau unui apetit emoțional simplu, firesc la orice public şi cu atît mai mult la unul proaspăt, în plină devenire. Efectele amuzante ale vodevilului şi cele tari, de tensiune maximă şi cu violente descărcări emoționale, ale melodramei țin de o natură elementară, dar autentică, a nevoii de

1. N. Filimon, *Opere,* Bucureşti, 1957, voi. II, pp. 195-196.

spectacol şl se leagă în fond de o foarte veche tradiție spectaculară. Caracterul exterior al jocului pe care îl solicită a lăsat, e drept, urme, prin maniera destul de facilă, cu clişee retorice, de care s-au contaminat şi actorii cei mai valoroşi ai vremii, dar nu e mai puțin adevărat că aceasta a fost forma de adolescență a teatrului nostru. Critici destul de aspre au fost aduse şi atunci, chiar unui Pascaly, de către Hasdeu (*Mişcarea literilor în Eşi,* în *Lumina,* nr. 12, 13-14 şi 16, 1863), care-l prețuia, şi de către Caragiale, care îi fusese sufleur, deşi acesta îi era îndatorat, iar primul îi va fi (pentru *Răzvan şi Vidra).*

în cursul acestui sfert de secol, publicul creşte şi se formează. în anii 1871 şi 1875 va fi în măsură să aprecieze cu entuziasm spectacolele celor două artiste italiene, Adelaida Ristori şi Giacinta Pezzana, în turneu la noi. Climatul şi condițiile unei dramaturgii originale de valoare şi ale unei arte interpretative adecvate se dezvoltă într-o evoluție istoriceşte destul de rapidă. Celor doi corifei, Millo şi Pascaly, ale căror stiluri de joc, realist la unul şi romantic la celălalt, definesc respectiv, pentru epocă, actorul de comedie şi actorul de dramă, le va urma o pleiadă de mari artişti, toți într-o măsură sau alta elevii lor şi care vor însemna atingerea maturității artistice de către teatrul românesc şi publicul său.

Frédéric Damé, critic dramatic

Numele lui Frédéric Damé este cunoscut publicului de azi poate numai din schița memorialistică a lui Caragiale *Națiunea română,* scurta istorie a ziarului cu acest titlu, pe care l-au scos împreună pe timpul Războiului pentru Independență şi care, după un strălucit succes de tiraj, a încetat lamentabil în urma publicării unei ştiri telegrafice, expediată într-o criză de entuziasm potatoric de un corespondent mai mult optimist decît scrupulos, care anticipa căderea Plevnei *[Médocjmi, votca, tzuica, dedans).* îl mai cunosc şi cei care au prilejul să consulte excelentul său dicționar român-francez, care cuprinde un foarte bogat vocabular al limbii române şi un nu mai puțin bogat tezaur de citate savuroase din autorii vechi şi mai ales din proverbele româneşti. Acestea din urmă i-au fost fără îndoială furnizate lui Damé de către Zâne, autorul *Proverbelor românilor,* cu care era înrudit prin căsătorie (a doua soție a lui Damé, de care mai tîrziu a divorțat, era născută Zâne). Cercetătorii istoriei literare îl ştiu pe Frédéric Damé ca pe unul din cei mai perseverenți detractori ai lui Caragiale : „Frédéric Damé, pe care-1 vedem pe urmele lui Caragiale ca pe un biet cotoi sfrijit şi ştirb lătrînd ca la urs", scrie plastic şi sugestiv un autor de azi[1]. Atacurile lui la adresa lui Caragiale, pe cît de inepte, pe atît de

1. Ion Roman, *Caragiale,* Bucureşti, 1964, Ed. Tineretului.

perfide, întreținute de o acrimonie vindicativă, erau polița pe care i-o plătea autorului *Scrisorii pierdute* pentru felul cum a vorbit în *O cercetare critică* de plagiatele lui dramaturgice şi de traducerea piesei *Fiica lui Tintoretto.* Atitudinea lui Damé față de Caragiale e una din acele enormități care compromit în chip ireparabil faima şi amintirea unui critic. Aceasta cu atît mai mult, cu cît era în mod vădit conştient de valoarea artistică a pieselor lui Caragiale, pe care le contesta cu argumente patriotice, morale şi estetice de o stupiditate pe care Mitiță Sturdza, mai tîrziu, n-a putut-o depăşi decît prin agramație. Frédéric Damé nu avea nici măcar scuza cecității intelectuale a premierului liberal academician. în *Națiunea română,* schiță scrisă în 1899, deci douăzeci de ani după prima şi cea mai violentă cronică a lui Damé, Caragiale spune : „îl cunoaştem pe Damé ca pe un om deştept şi întreprinzător..." „Damé era un om cu deosebite calități - foarte harnic, neobosit şi înzestrat cu o fantezie rară." Caracterizarea e fără maliție, cu excepția „fanteziei rare", care se referă la sistemul de a fabrica sau umfla ştirile din condei; desigur că în Damé a văzut Caragiale un model al reporterului Caracudi. Eminescu îl socotea ca „încă un tip din specia Rică Venturiano"[1]. Articolul lui Eminescu, la care vom reveni, de o incisivitate superbă şi necruțătoare, e destul de sofistic şi nu tocmai drept. Făcînd abstracție de penibila lui ranchiună față de Caragiale şi de exemplara lipsă de talent a încercărilor beletristice (*Visul Dochiei, Iubirea şi datoria* - în colaborare cu Ascanio, piesă neterminată, nuvelele *Mixandra* şi *Casa spînzuratului),* precum şi de faptul că, publicist poligraf stimulat de stipendii, se încumeta să scrie despre orice, în aproape orice domeniu, cu o prea

1. *Timpul,* 8 aprilie 1879 (nesemnat).

promptă şi improvizată competență, Frédéric Damé rămîne totuşi un om de reală cultură, poliglot, inteligent, nu lipsit de finețe. Ca lexicograf, opera lui a rămas clasică. Ca profesor de limba şi literatura franceză la Sf. Sava, a lăsat amintirea unui dascăl excelent şi iubit. Ca cronicar dramatic, fără să aibă despre teatru o concepție teoretică acceptabilă sau măcar coerentă, a formulat judecăți nuanțate şi juste despre jocul actorilor şi despre cîteva din marile piese ale repertoriului. Foiletoanele lui din *Românul,* ținute permanent pînă în 1880, se citesc şi azi cu interes, uneori chiar cu plăcere, şi au contribuit fără îndoială, în epocă, la formarea gustului şi la integrarea fenomenului teatral într-o perspectivă de cultură.

Născut în 1849 la Tonnerre, în Franța (departamentul Yonne), ca fiu al unui *avoué,* a făcut studii juridice la Paris[1]. într-un articol din *Românul*[2], ne informează că în 1868 întemeiase la Paris un „ziar literar", *l'Avenir,* primul în care a scris şi care publica în fiece număr articole privitoare la România. în legătură cu această publicație, a primit o frumoasă scrisoare de la Edouard de Laboulaye, cu care era „în relații de familie". Cîteva date biografice oferite de Eugen Jebeleanu într-un articol de revistă[3], din sursa G. Baiculescu, arată că Frédéric Damé a colaborat între 1868-1870 la *Le Gaulois* şi *Le Figaro* a făcut critică dramatică la *Revue populaire,* iar între 1870-1871 a fost redactor la *La Cloche* şi *Le Corsaire* (la care colaborase şi Baudelaire). înainte de a-şi

1. în necrologul apărut la moartea sa, în ziarul *La Roumanie,* pe care-l condusese, se spune că era *„docteur ès lettres".*
2. *Românul* 24 februarie 1878.
3. *Gazeta literară,* 1 decembrie 1960 (O *lumină în taina Lautréamont).*

părăsi țara pentru a se stabili în România, publicase la Paris două cărți : *L'Invasion* („poem"), în 1870, şi *La Résistance,* în 1871.

Amănuntul cel mai interesant din epoca lui de tinerețe pariziană îl constituie relațiile de probabilă amiciție pe care le-a avut cu Isidore Ducasse, zis conte de Lautréamont, autorul celebrelor *Chants de Maldoror.* Fragmentele acestuia, intitulate *Poésies, „préface à un livre futur",* scrise într-o proză aforistică şi cristalină şi care alcătuiesc un sol de palinodie la marea lui operă blasfematorie şi întunecată, sînt dedicate mai multor persoane, gripate pe categorii, din care a treia : *J\.ux directeurs de revues / Alfred Sircos, Frédéric Damé".* Damé a avut toată viața pasiunea întemeierii şi conducerii de publicații periodice ; cum am văzut, debutul şi 1-a făcut într-un asemenea periodic propriu. Deşi nu există nici o indicație că Lautréamont ar fi publicat ceva (dar ce ?) în acel *l'Avenir* al lui Damé, apare plauzibil ca relațiile lor să fi fost de această natură. Colegi de şcoală nu au fost, căci poetul, care de altfel şi-a făcut colegiul la Tarbes şi la Pau, iar ca studii superioare a urmat matematicile, îi indică pe alții cu această specificare, în a doua grupă a dedicatarilor (iar unul din foştii lui camarazi de la Tarbes, Henri Mue, figurează în prima, din care mai fac parte militanții socialişti Joseph Durand, om de ştiință, exilat după înăbuşirea Comunei, şi Georges Dazet, avocat la Tarbes). în timpul vieții, Lautréamont nu a reuşit să iasă din anonimatul literar cel mai total, iar relațiile sale par să ii fost numai cu oameni obscuri, veleitari, mai mult sau meii puțin ratați, dar care aveau probabil iluzia unui ascendent asupra poetului, tratîndu-1 poate cu superioritate protectoare, în orice caz, e sigur că Damé a fost departe de a bănui geniul lui Lautréamont ; numele acestuia nu

apare niciodată sub pana lui, nici măcar după ce critica franceză, către sfîrşitul secolului, a început să-1 ia în seamă, prin Rémy de Gourmont, în primul rînd (dar Damé nu pare să mai fi urmărit mişcarea literară şi artistică mai nouă a epocii). O oarecare gloriolă, măcar politică, de nu literară, va fi avut totuşi Lautréamont în timpul vieţii, dacă dăm crezare ipotezei foarte probabile că el e aceeaşi persoană cu un Ducasse, semnalat ca orator vehement al cluburilor socialiste din ultimii ani ai celui de al doilea imperiu[1]. Cum am văzut, era prieten cu militanţi socialişti, iar dacă ar fi trăit, ar fi fost probabil comunard. împrejurările misterioase, chiar suspecte, ale morţii lui premature nu exclud presupunerea (dar nici nu o confirmă nimic din puţinul ce se ştie) că poliţia imperiului nu ar fi fost fără amestec în acest fapt divers. Plecînd de la dedicaţia către Damé şi menţionînd aceste circumstanţe, Eugen Jebeleanu, în articolul citat, emite ipoteza că Damé, probabil fost comunard, ar fi fugit din Franţa pentru a evita o soartă similară, venind în România, unde avea prieten pe Bonifaciu Florescu şi ar mai fi avut eventual şi alţi cunoscuţi români care participaseră la Comună (ca doctorul Const. Haralambie, Ioan Cernătescu etc.). Acuzaţia de fugar comunard i-a fost într-adevăr adusă lui Damé, în primul rînd de către Eminescu („un comunard alungat din Paris, care-şi are învăţătura toată din Academia «Le crapaud volant», devine redactor al *Românului,* organul unui partid numeros")[2]. Damé a respins această acuză, producînd două scrisori, una a lui Jules Méline, fost în 1870-1871 primar

1. *Cf.* Pierre Vinel, *Essai psychopathologique sur l'oeuvre d'Isidore Durasse, comte de Lautréamont,* Toulouse, 1946, pp. 34-35.
2. *Timpul,* 22 martie 1879 (nesemnat).

al arondismentului I, mai tîrziu ministru, preşedinte de consiliu etc., şi alta a lui Pierre Tirard, de asemenea ministru şi preşedinte de consiliu sub Republica a IlI-a şi de asemenea fost primar în 1870-1871, al arondismentului II, în care calitate 1-a avut secretar pe Damé. Ambii atestă serviciile aduse de acesta guvernului burghez (P. Tirard, care, ca şi Méline, fusese la început favorabil Comunei, s-a opus insurecției şi a trecut de partea versaillezilor, urmat fiind de secretarul său, Frédéric Damé). Eminescu, inserînd în articolul său de răspuns scrisoarea lui Damé ce reproducea aceste documente, şi-a retras acuzația, fără a-şi atenua diatriba : „Aşa dară, cu tot *transitus perfalsum médium,* cu toată eroarea noastră în privirea participării la Comună, atît teoria noastră generală, cît şi exemplele citate rămîn bune..."[1], scrie el, urmînd cu dispreţul său nimicitor şi cu alăturarea preopinentului de Ricâ Venturiano. (Toată această polemică avea loc la două luni după atacul lui Damé contra *Nopții .furtunoase.)* Aşadar, dacă înainte de 1870, în Franța, a colaborat la publicații cu caracter mai mult sau mai puțin radical şi va fi avut poate prin redacții legături de colegialitate cu viitorii comunarzi, Damé poate fi socotit mai curînd ca unul care, alături de şeful său Tirard, a trădat Comuna ; de altfel, aşa cum şi subliniază Damé în scrisoarea amintită, Jules Claretie, istoriograful burghez al Comunei, unul din cei care au contribuit cel mai mult (şi sub o formă care a făcut autoritate) la desfigurarea acestei mişcări revoluționare şi proletariene, a utilizat lucrarea lui Damé considerind-o ca excelentă[2]. Emigrarea

1. *Timpul,* 8 aprilie 1879 (nesemnat).
2. Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870-71,* Paris, nota 1, col. 1, la p. 611 : *„Voyez pour touts les détails de ces journées* (martie 1871, n.n.) *l'excellent livre de M.F. Damé, 'La Résistance»* (1 vol. Lemerre)".

lui Damé în România, în 1872[1], deci cînd represaliile contra comunarzilor se consumaseră, are ca explicaţie mai plauzibilă şansele de afirmare pe care un stat nou în plin proces de modernizare le putea oferi unui tînăr străin, mai ales francez. Ideea i-o va fi dat poate Bonifaciu Florescu, care la acea dată se găsea încă în Franţa, pregătindu-şi licenţa în litere la Renes. (Probabil că el fusese autorul acelor articole privitoare la România pe care le insera regulat Damé în gazeta sa *l'Avenir,* deşi G. Călinescu, în capitolul monografic despre Bonifaciu Florescu[2], nu menţionează această colaborare.) Printr-o soră a sa căsătorită cu un Polizu, Damé se înrudea cu una din familiile de oarecare vază şi cu bune relaţii în societatea românească a vremii. Şi-a însuşit foarte repede o remarcabilă cunoaştere a limbii române, devenind secretar de redacţie la *Românul* lui C.A. Rosetti. A colaborat, fireşte, la *Le Journal de Bucarest* al lui Ulysse de Marsillac, iar de la întemeierea ziarului *l'Orient,* în 1879 - devenit în acelaşi an *l'Indépendance Roumaine-,* a făcut parte din redacţia acestuia, cu o întrerupere în timpul căreia a scos împreună cu I. G. Bibescu ziarul *Renaşterea* (din mai pînă în noiembrie 1879). în timpul acesta, s-a găsit în ruptură şi ostilitate cu *l'Indépendance Roumaine,* în care citim, la 5/17 august 1879 : „Dl. Damé publică în *Renaşterea,* ziar creat pentru a se tămîia (*„chanter ses louanges"),* că nu are nimic comun cu redacţia noastră. Faptul este exact, şi trebuie să adăugăm, pentru a completa, că dacă dl. Damé e străin de acest ziar, e fiindcă i-am refuzat colaborarea." Mai tîrziu, reintră

1. în necrologul amintit, din *La Roumanie,* se dă ca dată a venirii lui în ţară anul 1873.
2. Gc, *Studii şi cercetări de istorie literară,* Bucureşti, 1966, Ed. Tineretului, pp. 184-199.

însă în redacția acestui ziar, al cărui redactor şef va fi pînă în 1887, cînd scoate ziarul *La Liberté roumaine.* Acest ziar este cumpărat în 1890 de partidul liberal, iar Damé, care devenise conservator şi om de casă al lui G. Cantacuzino, intră într-o contestație publică cu noua conducere a ziarului, pînă ce acesta, în septembrie 1891, îşi schimbă titlul în *La Liberté,* „organe du parti national libéral", iar Damé pleacă pentru cîțiva ani la Paris. întors în Bucureşti, ocupă funcțiuni publice la Ministerul Instrucțiunii şi apoi la cel de Finanțe sub guvernarea conservatoare, şi e, pînă la moartea sa, survenită în 1907, directorul ziarului conservator *La Roumanie.* între timp, din 1882, scoate, cu întreruperi, o revistă săptămînală cu caracter „instructiv şi moral", *Cimpoiul,* de un nivel extrem de coborît. în afară de numele propriu sau inițiale, a mai semnat cu pseudonimul „Carillon" articole de fond în *l'Indépendance Roumaine* şi *La Liberté roumaine,* iar în acesta din urmă probabil şi foiletoane teatrale cu pseudonimul „Fantasio". Cronică dramatică permanentă a făcut însă numai la *Românul* în primii săi ani de gazetărie.

Cîteva din ideile lui despre teatru le găsim exprimate într-un foileton din *Românul,* la 11 ianuarie 1878, apărut deci în aceeaşi zi cu al doilea articol al lui Caragiale din seria celor trei care alcătuiesc *O cercetare critică asupra teatrului românesc* (primul apăruse cu şase zile înainte, iar al treilea, în care pomenea de Damé printre dramaturgii plagiatori, apare după alte şase şi constituie tocmai o replică la acel foileton, în care Damé pleda oarecum *pro domo* pentru ceea ce numea el eufemistic „imitațiuni"). Damé se declară potrivnic unui teatru ce şi-ar propune să încerce a „ridica nivelul artei" prin spectacole care nu urmează gustul publicului. Vorbind

de Goethe, care dirijase teatrul din Weimar cu autoritate, impunînd un repertoriu ales de el şi o pedagogie artistică severă, spune că acesta, „din directore, se făcu tiranul artei". „Şi drept vorbind - scrie Dame -, se poate oare face în libera Românie propunerea de a impune publicului un gust de etichetă? Nu văd acei care au această frumoasă idee că vor fi nevoiți să aducă publicul la teatru cu poliția ? Căci aşa este, şi în zadar se vorbeşte în contra - publicul merge acolo unde petrece, iar nu acolo unde adoarme." „.. .Voi spune cu francheță că un teatru asupra căruia publicul n-are nici o influență, un teatru în care directorele face legea gustului tuturor, în loc d-a căuta să placă publicului, un teatru în care *Herr Unus* disprețuiesc pe *Herr Omnes,* nu seamănă nicidecum cu un teatru național. Un teatru național se naşte din nevoile poporului şi este menit a exprima simțimintele, a represinta moravurile unei țări şi a unei epoce." E lesne de închipuit ce va fi gîndit Damé despre directoratul lui Davila în 1905 ! Arguțiile demagogice prin care identifică el „nevoile poporului" sau „simțimintile țării" cu gustul unui public care asigura rețeta duc la preconizarea criteriului celui mai comercial şi antiartistic cu putință. Căci dacă, de pildă, dramaturgii elizabetani au scris tot pentru „rețetă", satisfăcînd gustul unui public amestecat, pe lîngă că au făcut-o cu geniu, au creat într-adevăr o operă populară, în care se exprima, genuin şi viguros, un etos autentic. Dar ceea ce susținea Damé ca exprimînd sentimentele şi nevoile poporului nu erau decît nişte lamentabile „localizări" sau plagiate după piese franțuzeşti, inegale ca valoare, a căror travestire în „drame naționale" sau „comedii locale" se făcea în modul cel mai necorespunzător, neținînd seamă cîtuşi de puțin de realitățile româneşti. în continuare, Damé amestecă argumente juste cu altele

false, trăgînd concluzii eronate în sprijinul tacit al propriilor fabricațiuni dramaturgice. Are desigur dreptate cînd scrie : „localizările ori imitările sînt, împreună cu traducerile, cele mai bune exercitări ce pot face tinerii autori dramatici ca să se desprindă cu arta teatrului, şi veți vedea, spre ciuda criticilor, că ne vom pomeni deodată cu un cap de operă al cărui autor va fi desigur unul din aceia care au studiat, au tradus, au imitat mai mult literaturile dramatice străine. Unde sînt geniurile care apar deodată în lume, nepregătite pentru luptele literare, şi triumfă ? Pentru un cap de operă, cîte piese rele ? înaintea triumfului, cîte încercări ?" Apoi dă exemple pe Molière, Corneille şi Racine, care au preluat opere antice sau străine, adăugind : „*A fortiori,* vom răspunde noi, dacă gemurile celor mai mari le-a fost permis să imiteze, pentru ce să nu le fie permis celor care nu sînt geniuri ?" La aceasta i s-ar fi putut răspunde că plagiatul e tocmai o chestiune de mediocritate şi că Molière, însuşindu-şi piese de Plaut, le crea din nou prin puterea geniului. Ironia destinului a vrut ca tocmai confirmarea prezicerii sale Damé să n-o recunoască : acele capodopere cu care „ne-am pomenit deodată" le-a dat Caragiale, care, este adevărat, nu făcuse „imitații" de natura celor pe care le preconiza preopinentul său, dar tradusese magistral *Roma* învinsă a lui Alex. Parodi. Dacă localizările şi imitațiile, cu o generație mai înainte, căpătaseră în comediile unor Alecsandri sau C. Negruzzi un caracter de creație originală, „dramele naționale de mare spectacol", pe care le apăra Damé şi le respingea Caragiale, sînt simplă maculatură dramatică de o absolută nulitate. „Drama trebuie să înalțe sufletul spectatorului şi ne mulțumim cu acest criteriu", scrie Damé. Şase ani mai tîrziu, în 1884, vorbind de Scrisoarea *pierdută,* el îşi va preciza această preferință

pentru tiradele eroice grandilocvente şi verbalismul „înălțător" : „curs de istorie eroică pentru curs de istorie practică, prefer eroilor care se vînd pe cei care se devotează... şi pe mama lui Ştefan cel Mare soției preşedintelui consiliului dv. permanent"[1]. Formula devenită hazliu parodistică „Mama lui Ştefan cel Mare" rezumă estetica lui Damé, care nu e departe de cea a unui Farfuridi - critic dramatic. Preferința pentru un teatru discursiv şi edificator, conformist în spiritul unei psihologii a adulației, pe care ipocrizia burgheză o propaga în sprijinul instituțiilor ei, mistificînd sub imagini eroice sau idilice realitățile brutale, nu putea să nu se asocieze cu o falsă pudoare şi cu o morală de pension. De pe o asemenea poziție a luat atitudine Damé în cronica publicată a doua zi după premiera *Nopții furtunoase :* „Mărturisesc că mi-e cam ruşine să povestesc aicea asemenea lucruri... să ne cheme la teatru cu nevestele noastre, cu copiii noştri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roşi obscenitățile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe... Mai bine încă şi de o sută de ori vicleimul[2] cu perdea, care ne vorbeşte supt o formă mai mult sau mai puțin copilărească, cu puțin talent dar c-o credință fierbinte, de tot ce este sfînt pe pămînt şi în cer, decît vicleimul fără perdea care calcă în picioare fără ruşine şi fără sfială tot ce este mai scump omului... Mi se pare în adevăr că aseară nu *s-a cruțat nimic...* mai ales pudoarea tinerimei... Ca să mă rezum, voi zice că piesa de aseară este o încercare nenorocită a unui tînăr care arătase în traducerea

1. *L'Indépendance Roumaine,* 5/17 decembrie 1884.
2. Aluzie la faptul că după reprezentarea piesei *Oştenii noştri,* în ziarul *Timpul* a apărut o notă spunînd că se preface teatrul în vicleim.

Romei învinse, un adevărat talent de scriitor, căci ne pune în obligațiune... să zicem, după ce am văzut-o, cetitorilor noştri : Dacă aveți de gînd să mergeți la teatru cînd se va reprezenta *O noapte furtunoasă,* lăsați-vă nevestele şi fetele acasă"[1]. Cînd, patru ani mai tîrziu, *O noapte furtunoasă* va fi reluată la Teatrul Național, Frédéric Damé va vorbi din nou despre această comedie, de astă dată în revista sa *Cimpoiul* înainte de a-şi publica foiletonul său, semnat cu pseudonimul „Cinei", inserează însă, pentru a-şi pregăti terenul şi a-şi da un aer de obiectivitate, o cronică semnată de un „X", care spune despre piesă : „Deocamdată zicem că e o lucrare de valoare atît pentru spiritul cu care este scrisă, cît şi pentru modul înlănțuirei scenice". „X" aduce piesei obiecția care poate fi o replică tîrzie dată în intenția patronului său Damé, lui Eminescu, care-1 asemănase pe acesta, cum am văzut, cu Rică Venturiano : „Rolul lui Rică Venturénu e singurul care se depărtează de realitate, e un copil al imaginației d-lui Caragiali... face ca caracterul (sic) analitic al piesei să piarză din valoarea sa"[2]. Cît de hazlie ne apare azi această mărturisire a unor modele ce se prefac a nu-şi recunoaşte portretul ! în săptămîna următoare apare cronica anunțată a lui Damé, care începe prin a face istoricul peregrinărilor „din grădină în grădină" şi „dînd tîrcoale prin provincie" ale comediei lui Caragiale după incidentele care au dus la scoaterea ei din repertoriul Teatrului Național la a doua reprezentație. La revenirea ei pe scena Naționalului, Damé îşi manifestă din nou pudoarea ofensată, de astă dată însă într-un limbaj ce se vrea ironic : „Pe ce temei fu urgisită patru ani de zile această comedie ?

1. *Românul, 20* ianuarie 1879.
2. *Cimpoiul* 30 octombrie 1883.

Să fie pentru că piesa d-lui Caragiale se cam loveşte cap în cap cu moralitatea ce trebuie să cuprindă ori să reiasă din scrierile dramatice ; ori pentru că publicul, care, deşi venise cu duiumul chiar la a doua reprezentație, fusese cam scandalizat de cîteva scene prea pe față ; sau, în sfîrşit, din pricină că în această comedie se ridiculizează viteji din garda națională ? (!) Moralitatea ori comandantul gardei naționale ? Care să se fi simțit mai de-a dreptul batjocorit de spirituala comedie ? Să se fi îngroşat oare obrazul moralei publice, ori căpeteniile gardei s-o fi încredințat că cele sfinte nu se spurcă, oricît le-ar batjocori d-nu Caragiali cu Titirică al d-lui?"[1] De astă dată însă Damé se simte obligat să recunoască valoarea piesei, de n-ar ñ decît pentru a rămîne consecvent cu cele ce spusese despre „gustul publicului" : „Dacă dar publicul care o cunoaşte veni în număr destul de mare şi o aplaudă, se mai poate găsi piesei vreun cusur, mai cu seamă în fața supremei judecăți a supremului critic ? Mărturisesc că dacă am măsura valoarea piesei după chipul în care a fost primită de public, *Noaptea furtunoasă* ar trebui să fie aşezată în fruntea scrierilor noastre dramatice." Rezervele pe care le insinuează cu „dacă am măsura valoarea" etc. şi „ar trebui să fie..." etc. arată că acum criticul nu med e atît de dispus ca în trecut să accepte ca ultimă instanță consacrarea publicului. Va recurge acum, bineînțeles, la criteriul „înălțării sufletului", care, cum se vede, se dovedeşte mai puțin implicat în gustul publicului decît îl socotise criticul cu cîțiva ani în urmă. De altfel, acum consimte să privească ceva mai critic industria de „mare spectacol" : „Mai recunosc că a trecut vremea întocmirilor romantice ; personajele de carton care se mişcau şi vorbiau după

1. *Idem,* 6 noiembrie 1883.

placul autorilor, scările de mătase pe care suiau şi coborau amanții, pumnalele de la încingătoare şi discursurile sforăitoare, toate trebuiesc lăsate în pace d-acum înainte". „Judecind sub influința acestui şir de idei, găsim piesa d-lui Caragiale o lucrare minunată. Ce e drept, personajele din această comedie sînt tipuri cu desăvîrşire asemenea celor din societatea actuală. Iscusința cu care sînt înfățişate aceste tipuri ; întocmirea dibace a scenelor ; situațiunile comice ce coprinde piesa şi spiritul semănat şi răsărit din belşug fac din *Noaptea furtunoasă* o piesă admirabilă." Dar numaidecît trece la şicanele moralei de pension : „Este destul însă numai atît ? Afară de calități literare, unei producțiuni dramatice nu i se poate cere nimic mai mult?... este cuminte ca dobitocia unor oameni să fie înfățişată în toată goliciunea ei? Nu ar fi mai nimerit ca adevărurile cele mai brute, cele mai ruşinoase să fie înfățişate sub o formă mai cuviincioasă ? Ce ar pierde autorul şi opera sa ? Nimic. Ar avea mai puține aplauze, dar mai mult respect." în continuare, consideră că o asemenea piesă nu-şi are locul pe scena Teatrului Național şi încheie cu părerea că asemenea spectacole duc la scăderea prestigiului acestei scene : „Dacă părerea celor care iau teatrul drept o şcoală este absurdă, apoi nici aceia care vor să-1 prefacă încetul cu încetul într-un loc curat de petrecere şi de chief nu au dreptate". în anul următor, după reprezentarea *Scrisorii pierdute,* înregistrînd succesul piesei, ceea ce, spune el, l-ar autoriza să se bucure, întrucît „justifică tot ce a scris timp de patru ani în foiletonul (său) din *Românul*[1]" (bineînțeles, cu excepția tocmai a ceea ce scrisese privitor la Caragiale), declară totuşi: „Ei bine, cu riscul de a trece drept un

1. *L'Independance Roumaine,* 5/17 decembrie 1884.

spirit posac şi de a fi calificat de invidios, voi spune fără ocol că acest succes mă întristează... Am protestat odinioară contra *Nopții furtunoase,* admirînd totodată calitățile de observație de care dădea dovadă autorul, pentru talentul căruia am o mare stimă. Am regăsit aceeaşi impresie asistînd alaltăieri la reprezentarea *Scrisorii pierdute."* Urmează reproşul adus autorului că n-a găsit „nici un singur om cinstit în această țară, care e a dv.", pentru a răscumpăra corupția şi prostia celorlalți şi a exprima protestul moral al autorului. Apoi Damé nu se poate stăpîni să-şi dea pe față vechea ranchiună : „Dl. Caragiale a făcut şi dînsul critică dramatică, şi-mi amintesc - scria atunci, de nu mă înşel la *România liberă* - că trata cu un superb dispreț pe nefericiții autori de drame istorice". Aici punctul de vedere „al înălțării sufleteşti" îşi găseşte din nou prilej de mărturisiri edificatoare, cu o confuzie de valori legată de falsa ierarhie a genurilor : „Mărturisesc deschis predilecția mea pentru drama care mişcă sufletele şi le înalță, care ne face să visăm şi să plîngem. Cred că publicul iese mai bun de la reprezentarea unei drame istorice unde autorul a făcut să vibreze, timp de patru ceasuri, tot ce e mai bun, nobil, generos, în inima celor care-l ascultă. Dar mă îndoiesc foarte de o sală care freamătă de plăcere la vederea acestui bețiv duhnind de vin şi zguduit de un sughiț ignobil." Caragiale obține, după părerea lui, „un succes facil". Concluzia : „or, acest gen de spectacol, în care viciul se etalează triumfător... în care tot ce e nobil e tîrît în noroi, în care nu se vede izbucnind nici un sentiment bun, în care scepticismul domină, nu e făcut să deştepte în rîndurile celor care merg la teatru cultul ideilor nobile, a marilor entuziasme, a credințelor puternice, de care avem atîta nevoie". Ce afinități puteau exista, chiar şi în prima tinerețe, între un spirit de

un conformism burghez atît de vertuist şi „prud-hommesque" ca Frédéric Damé, şi un Lautréamont, cîntăreţul superbelor blasfemii din *Maldoror,* tipul „omului revoltat", care scrisese: *„J'aifait un pacte avec la Prostitution afin de semer le désordre dans les familles"* şi *„Dès aujourd'hui]'abandonne la verttC' ?* Pe lîngă resentimentul său personal faţă de Caragiale, Damé exprimă şi prejudecăţile unei mentalităţi salonarde cu privire la lipsa de demnitate intelectuală a comediei grase, considerind că nişte „capodopere" ca *Mme Caverlet* sau *Daniel Rochat* ar putea place la Bucureşti jucate în franţuzeşte în faţa „înaltei societăţi", dar că asemenea *„productions élevées de l'art dramatique*" n-ar putea ii înţelese de „cei care n-au trecut niciodată de bariera Ferestreu", cărora „le trebuie comedie groasă sau melodramă groasă, *Medicul fără voie* sau *Cele două orfeline".* într-un articol de fond din *L'Indépendance Roumaine,* în care combate, cu dreptate, de altfel, anumite acte ale guvernului liberal, permiţîndu-şi şi nişte maliţii la adresa filistinismului lui Carol I, îşi arată încă o dată propriul filistinism, exprimînd la urmă dezideratul de a se crea „două scene : una populară, pentru mulţimea care cere plăceri mai grosolane, preferind pe *Boccacio* lui *Ruy Blas* şi făcînd un succes mai mare *Scrisorii pierdute* decît *Fîntinei Blanduziei,* iar alta pentru acea elită încă puţin numeroasă care caută numai plăcerile intelectuale"[1].

Istoria literară a reţinut în primul rînd din activitatea de critic dramatic a lui Damé această nefericită şi continuă denigrare a lui Caragiale, prin care cronicarul îşi divulga nu numai îndărătnicul resentiment, dar şi un convenţionalism estetic dominat de false

1. *L'Indépendance Roumaine,* 29 ian./10 febr. 1885 *(Encore un pavé,* semnat „Carillon").

prestigii. Aceasta nu este însă singura trăsătură a spiritului său, deşi pe tărimul acesta ea apare în primul plan, în mod compromițător. Damé a avut însă şi merite, cum am enunțat la început, şi nu numai în alte domenii, dar şi în critica dramatică ; atunci cînd se găsea în fața unor opere din repertoriul clasic, unde nu se punea problema de a discerne între valori încă nesigure, a scris cu ştiință, cu inteligență, chiar cu talent. Despre arta scenică şi jocul actorilor are întotdeauna considerații juste şi observații utile. Păstrînd proporțiile, era şi el unul dintre acei critici care scriu interesant şi cu miez despre valorile consacrate, dar greşesc în judecarea valorilor contemporane. în unele cazuri, ilustre de altfel, nu se poate vorbi de lipsă de gust sau de nesiguranță, ci de nevoia unui anumit recul şi de o formație intelectuală ce pune accentul mai mult pe clasicul *„cultivons notrejardin",* decît pe riscul valorilor neomologate ; ceea ce Thibaudet numea *„la critique des vivants"* cere un anumit „spirit de pari" pe care voluptuoşii de erudiție în genere nu îl asumă : cazurile unor Sainte-Beuve sau Jules Lemaître au rămas de pomină prin neînțelegerea lor față de literatura nouă. Ar fi şi ridicol şi nedrept să invocăm aceste exemple pentru a-1 scuza pe Damé, dar nu ar fi mai puțin - nedrept să-1 judecăm numai prin latura blamabilă a criticii lui, de care bineînțeles nu se cuvine să-1 absolvim.

Cu prilejul turneelor lui Ernesto Rossi, în 1878 şi 1879, şi al lui Salvini, în 1880, a scris asupra textelor şi personajelor interpretate o serie de foiletoane dacă nu foarte originale, în tot cazul nu lipsite de finețe. Dacă e să-1 credem - şi acest credit nu putem să i-1 refuzăm -, acele mari turnee au fost pentru el prilejul unor meditații şi studii scrupuloase : „a citi piesele lui Shakespeare în textul lor original, a

compara acest text cu preschimbările făcute în italieneşte, a rezuma spiritul general al pieselor, a face darea de seamă completă şi apoi a merge la teatru nu pentru a petrece, ci pentru a studia, a observa, a compara, şi la miezul nopţii a se reîntoarce acasă pentru a rezuma impresiunile sale ori pentru a citi textul italian al unei piese necunoscute şi care cere studii istorice speciale. De cîte ori în cursul acestor trei-patru săptămîni nu m-a apucat ziua scriind ori citind"[1], scrie el într-un foileton după terminarea primului turneu Rossi în 1878. Tot atunci îşi face şi profesia de credinţă în materie de critică, citînd texte din A.W. Schlegel, din Lessing şi din scrisoarea pomenită a lui E. de Laboulaye, toate pledînd pentru primatul unei critici ca artă de a admira, de a se entuziasma pentru marile creaţiuni şi de a descoperi părţile valoroase din lucrările imperfecte ; critica negativă, perspicacitatea de a găsi punctele vulnerabile ale operelor nefiind decît o latură secundară şi oarecum un rău necesar, cînd nu e expresia unei uscăciuni a spiritului. Damé ar fi putut invoca celebra maximă a lui La Rochefoucauld care spune că atunci cînd admirăm ne egalăm cu obiectul admiraţiei noastre (în schimb, a confirmat-o în sens negativ admirind toate acele producţii găunoase şi „înălţătoare", cărora Caragiale nu s-a jenat să le dea calificarea potrivită : „nimic"). în *Mărturisiri critice,* Damé spune : „mi-am făcut o lege d-a nu insulta pe nimeni, ci d-a respecta pe toţi aceia, mari sau mici, care luptă în arena literaturii". Aceasta, cu excep>ţia, începînd din anul următor, a singurului mare dramaturg al epocii, căruia, cum am văzut, i-a tăgăduit tocmai dreptul la „respect".

1. *Românul,* 24 februarie 1878 {*Mărturisiri critice).*

Turneele lui Rossi şi Salvini i-au dat însă lui Damé ocazia ca, vorbind despre personajele shakespeariene şi interpretarea lor, să se mişte pe un teren sigur. Foiletoanele din 1879 şi 1880 reprezintă partea cea mai bună a activităţii lui de critic dramatic. Despre Othello scrie : „este un maur adevărat, crescut în mijlocul pericolelor de tot felul, deprins cu moartea, oţelit în luptele cele mai cumplite, pîrlit de soarele tropical al Africii, un erou şi un leu, un om şi o fiară sălbatică. Focul arzător al ţărilor unde s-a născut fierbe în vinele lui, iar în sufletu-i mugesc - astăzi liniştite, mîini turbate -, pasiunile cele mai îngrozitoare."[1] Despre Hamlet : „Hamlet, ca toate creaţiunile lui Shakespeare, poartă un semn pe frunte, semnul menirei ; o gîndire fatală stăpîneşte acea anima cernită înainte de vreme. Hamlet s-a născut într-un ceas rău şi cel din urmă dintr-o rasă. Se citeşte în ochii lui nostalgia mormîntului şi în faţa lui acea melancolie a celor predestinaţi la o moarte timpurie... Cînd tînărul principe se întoarce în palat (după întîlnirea cu spectrul tatălui, n.n.), nu mai este Hamlet, este umbra lui ; ea urmează răzbunarea promisă, care va da pace veşnică umbrei dezolate ce i-a vorbit în miez de noapte... Shakespeare a exprimat această moarte a animei lui Hamlet în disperata descriere ce face Ofelia lui Poloniu despre ultima sa întîlnire cu logodnicul său (citatul resp. din act. II, se. I, n.n.)... Din acel moment, Hamlet aparţine întreg rezbunării sale şi morţii."[2] Despre *Macbeth :* „Prezicerea fermecătoarelor a pătruns în mintea lui de la început, ca o idee fixă. Puţin cîte puţin, această idee corupe toate celelalte şi transformă pe om... De azi înainte, moartea, viaţa, toate îi sînt tot una ; deprinderea uciderii 1-a

1. *Românul 1* februarie 1879.
2. *Idem,* 8-9 februarie 1879.

pus afară din omenime."[1] Desigur, toate aceste observații n-au nimic deosebit, repetînd mai mult sau mai puțin judecăți cunoscute ; sînt însă mai mult decît corecte şi de o fericită formulare : cu privire la *Macbeth,* se apropie de observațiile din celebrul eseu al lui Thomas De Quincey, *Lovituri în poartă, în „Macbeth!',* bineînțeles fără să ajungă la adîncimea reflexiilor acestuia despre efectul unic de oroare şi solemnitate pe care un apel al vieții de afară (lovituri în poarta castelului) îl produce prin contrast în atmosfera de totală dezumanizare creată de asasinarea lui Duncan. La o a doua reprezentație cu *Macbeth,* sala fiind cam goală, Damé îşi exprimă nemulțumirea şi chiar jena că publicul bucureştean nu a putut umple două săli la un eveniment artistic de atare însemnătate şi face un îndreptățit reproş actorilor români : „Am observat că lipsea cea mai mare parte din actorii români. Crede domnia lor că le este destul a vedea pe Rossi o dată? Astfel înțeleg arta? Noi credem că lipsa lor dovedeşte că n-au într-un grad destul de mare acel dor al artei, acel foc sacru, la care se încălzeşte sufletul artiştilor... (actorii noştri) ar fi putut constata că marele tragedian, fie sala plină sau goală, joacă cu acelaşi foc, cu aceeaşi perfecțiune."[2] în 1880, cu ocazia spectacolelor lui Salvini, care a interpretat şi el marile roluri shakespeariene, Damé, relevînd stilul concentrat şi sobru, stăpînirea lucidă din jocul acestui artist, îşi exprimă preferința pentru Rossi[3], preferință legitimată desigur şi de

1. *Idem,* 21 februarie 1879.
2. *Românul,* 9 martie 1879.
3. Damé se bucura de amiciția personală a lui Rossi, care, părăsind țara pentru a-şi continua turneul la Petersburg, i-a telegrafiat de la Brăila : *„En quittant la Roumanie, je* salue *l'ami et le public de Bucarest' (L'Orient,* 14/26 februarie 1879).

superioritatea lui Rossi ca o forță temperamentală şi emoțională, dar legată şi de gustul lui Damé pentru efectele teatrale mai exterioare : „... mărturisim că cu toată admirațiunea ce resimțeam pentru Salvini în *Othello,* rămăsesem oarecum nemulțumit. Mi se părea că eminentul tragedian ne arătase numai o parte din Othello, sau, ca să zicem mai bine, ni se părea că Salvini ne înfățişase un tip oarecare al gelosului, însă nu pe Othello. Tipul în sine era prea frumos ; dar, după noi, nu era acea creațiune gigantică a lui Shakespeare ; şi cînd mi-aduceam aminte de Rossi în acel rol, mi se părea că el era mai aproape de poetul pe care-1 interpreta. Mărturisim cu francheță că aceeaşi impresiune am resimțit şi la reprezentațiunea lui *Hamlet*... Ni se va putea spune poate că Rossi esagerează. întrebăm la rîndul nostru dacă esagerează şi Shakespeare, şi dacă închipuirile uriaşe ale nemuritorului tragic englez se pot interpreta cu naturalul şi simplitatea ce se cere în interpretarea unei comedii moderne."[1] Desigur, Damé era tributar viziunii romantice asupra lui Shakespeare, cea pe care o va reprezenta Mounet-Sully sau la noi Nottara ; dar nu e mai puțin adevărat că observațiile sînt juste şi obiective. „în scena cînd Hamlet vorbeşte cu spectrul, Rossi lăsa pe mort să domine scena, pe jumătate pierdut în lumina palidă a țărilor necunoscute... şi rămîne jos în umbră, înmărmurit... Cînd ieşea din acea tăcere, nu mai era acel Hamlet de mai înainte. Şi în adevăr, omul care a văzut moartea față în față, care a vorbit cu cei ce ies noaptea din mormînt, nu se întoarce printre vii decît cu trupul, mințile îi rămîn printre cei ce nu mai sînt. Salvini a schimbat scena, a lăsat ca spectrul să rămînă jos în umbră şi a stat sus în lumină cu fața spre noi, mimînd simțimintele

1. *Românul* 19 martie 1880.

ce deşteaptă în sufletul lui Hamlet groaznica povestire a spectrului. Fără îndoială, adoptînd acest joc de scenă, Salvini a dovedit o mare putere dramatică, şi recunoaştem că este cu putință de a exprima mai bine prin gesturi simțimintele de groază ce cuprind pe Hamlet. însă oare pentru a ne mira cînd vedem pe un artist învingînd o mare dificultate scenică mergem la teatru?... credem că mult mai tare era impresiunea ce ne producea poza sculpturală a lui Rossi, împietrit înaintea acestui mormînt ce se deschidea înaintea lui pentru a-i încredința secretele cele mai teribile pe care le-a auzit o minte omenească", scrie Damé, urmînd comparația celor două interpretări diferite şi arătînd prin raportare la text că în scenele cu Ofelia sau cu regina, Salvini a înlăturat, simplificîndu-1, conflictul interior de sentimente al lui Hamlet : „în rezumat dar, vom zice că Rossi ne-a înfățişat pe adevăratul Hamlet, pe cînd Salvini a confundat pe nehotăritul răzbunător al tatălui său cu Oreste ; dar nu e mai puțin adevărat că a interpretat rolul, astfel înțeles, cu o mare putere dramatică, cu un talent desăvîrşit"[1]. Relevă la Salvini o anumită neglijență față de plastica scenică şi o nu întotdeauna fericită grupare a personajelor, ca de pildă în scena finală în care Hamlet, murind, ascundea grupul format de femeile susținînd cadavrul reginei. într-un articol anterior cu o săptămînă, făcuse o comparație între cei doi tragedieni compatrioți în care definise pregnant personalitatea şi stilul fiecăruia, judecînd cu obiectivitate meritele lui Salvini şi recunoscînd, în ciuda preferinței sale pentru cel dintîi, unele superiorități ale celui de-al doilea : „Rossi, idealist romantic, e mai patetic, jocul lui e mai exterior, ca să zic aşa ; Salvini, realist, naturalist, e mai

1. *Românul* 19 martie 1880.

firesc : el nu caută a împodobi expresiunea naturală a simțimintelor... Chiar costumul stabileşte de la început că n-au înțeles rolul (Othello, n.n.) în acelaşi mod : Rossi apare în haine strălucite, aşa cum îi plăcea lui Paolo Veronese să reprezinte pe personajele sale ; Salvini, din contra, a ales costumul cel mai simplu... Pasiunea lui Rossi e mai expansivă, mai ascivă, mai delicată în sălbăticia ei ; la Salvini, pasiunea e mai concentrată, mai internă, mai aspră... Plin de admirațiune pentru simpaticul talent al lui Rossi, nu ezit un moment a recunoaşte că Salvini, interpretînd rolul altfel decît el, 1-a egalat adeseori în scenele pasionale şi 1-a întrecut cîteodată în cele energice."[1]

Frédéric Damé a dovedit spirit critic, perspicacitate şi destul talent în analiza dramei istorice a lui Alecsandri *Despot Vodă.* în trei foiletoane consecutive[2], după ce face destul de prolixe considerații asupra felului cum au tratat acelaşi subiect Bolintineanu şi N. Scurtescu şi după cîteva, foarte frumoase, de altfel, complimente la adresa lui Alecsandri, pe care-1 compară, exagerind, cu marii poeți ai lumii, găsindu-i chiar unele superiorități față de ei („Dacă n-are adîncimea lui Goethe, înălțimea şi energia lui Victor Hugo, marea alură romantică a lui Byron, d. V. Alecsandri are ca dînşii, şi mai mult decît dînşii [!], grația infinită, delicatețea, simțimintul, eleganța... Poesia sa e ca acele ceruri de vară înstelate şi parfumate, unde şoaptele vîntului, freamătul frunzelor etc. etc... Privită în întregul său, opera ilustrului poet român ne apare ca acele golfuri de pe coastele Greciei... legănînd sub un cer etern albastru undele lor melodioase..." etc., etc.), Damé îşi permite să releve lipsa

1. *Românul* 12 martie 1880.
2. *Idem,* 14, 16, 23 octombrie 1879.

de înzestrare pentru construcția dramatică şi lipsa de suflu dramatic al bardului național: „Cînd ilustrul poet a vrut să se încerce în dramă, era neapărat dar ca să nu reuşească. Harfa eoliană care suspină cîntecele sale fermecătoare la adierea serilor de primăvară se rupe sub aspra suflare a vînturilor de iarnă... Declarăm de la început că, după o minuțioasă şi conştiincioasă cercetare, n-am putut găsi în cele cinci acte o urmă de dramă... Nu vedem în *Despot Vodă* decît un lung prolog care ține cinci acte şi o grabnică şi nepregătită catastrofă. Mijlocul, miezul, ceea ce trebuie să constituie drama, să strîngă nodul acțiunii, să pregătească deznodămîntul, lipseşte cu totul." îi obiectează lui Alecsandri că a minimalizat figura lui Despot, despuindu-1 astfel de tot ce îl face un prea interesant personaj de dramă şi fără să-i opună un caracter de egală forță, pe care l-ar fi găsit pe măsură oferit de el însuşi faptul istoric : „D. Alecsandri a uitat că poetul trebuie să trăiască în fiecare din personajele sale, că sufletul lor trebuie să treacă în sufletul lui. Dacă însă voia să fie poetul răsbunător şi să înfiereze pentru vecie pe străinul care a visat visul strălucit pe care-1 visase Ştefan, pe care Mihai 1-a realizat un moment, nu avea decît să înalțe în facia Domnului venetic un personagiu în care ar fi rezumat toate aspirațiunile naționale, toate credințele, toate dorurile patriei. Acel personagiu era indicat dinainte, este Ştefan Tomşa, al cărui rol în istorie este destul de vag, încît poetul să-i fi putut da orice caracter i-ar fi plăcut." E adevărat că acelaşi critic care judecă sever, deşi cu toate reverențele cuvenite, o piesă care, venind după *Răzvan şi Vidra* era totuşi, împreună cu aceasta, singura reuşită în genul dramei istorice, susține şi va continua să susțină ajîtea producții nule de această

categorie, pe temeiuri pseudopatriotice şi edificatoare[1] ; nu e mai puțin adevărat însă că observațiile lui Damé la *Despot Vodă* sînt foarte pertinente şi pun degetul pe viciul fundamental al dramei istorice a lui Alecsandri.

Frédéric Damé a urmărit atent evoluția în timp şi pe categorii a jocului actorilor, făcînd recomandări judicioase atît lor, cît şi, în vederea unei bune distribuiri, conducerii teatrului. Despre Aristizza Romanescu scrie : „a probat o dată mai mult că dintre toate artistele Teatrului cel Mare este aceea care dă cele mai frumoase speranțe. Dînsa face pe fiecare zi noi progrese şi, calitate foarte mare la o artistă, ține seama de observațiile ce i se fac. în *Acrobatul* a dovedit nu numai calitățile ce-i cunoaştem, de ingenuitate, dar şi mari calități de comediană, care, cu o muncă neobosită şi bine îndreptată, o vor face să ajungă repede la primul rang între artistele române"[2], pentru ca în anul următor, în piesa lui Gr. Ventura *Peste Dunăre,* să-i facă următoarele observații, fără îndoială juste : „Să bage însă de seamă, din ce în ce glasul îi devine mai plîngător şi aerul său mai jalnic. Ea ne închipuieşte prea mult înduioşată elegie şi cade în monotonie. Sînt doi ani de cînd totu-i recomandăm să îşi moduleze vocea, şi nu vedem încă nici o schimbare ; este cu atît mai de regretat, cu cît constatăm progrese mari în mimica şi în jocul său şi că, precum o prevedeam de la prima zi cînd a debutat, a ajuns a fi una din cele dintîi ale Teatrului Național, deşi nu e societară."[3] Cu privire la Millo, face direcțiunii teatrului această imputare : „Millo avea dorința de a juca *Amphitryon,* nu ştim pînă

1. *Românul,* 23 februarie 1879.
2. *Idem, 27* martie 1880.
3. *Românul,* 23 februarie 1879.

acum de s-a hotărît a se juca această piesă. Despre artiştii tineri putem zice că dacă nu joacă cutare rol în anul acesta, îl vor juca peste un an sau peste zece ani. D. Millo, deşi pare că o dată pe scenă uită povara vîrstei, a ajuns la o etate la care nu mai e permis a se lăsa pentru a doua zi ce se poate face azi"[1]. Despre Ştefan Iulian, în aceeaşi piesă a lui Gr. Ventura, are aprecierile cele mai entuziaste : „Tînărul artist, într-un rol episodic, cîrciumarul grec Themistocle, a arătat un talent care-1 pune definitiv între maeştrii scenei române şi-1 desemnă ca urmaşul celor care pleacă. Sperăm că Societatea-1 va numi imediat, precum se face în toate ţările în urma unui succes strălucit, prim societar în locul vacant prin retragerea d-lui Dimitriade"[2], şi îl propune la decorare cu medalia Bene Merenti, întrucît „nici unul nu a meritat-o mai mult decît dînsul". Are cele mai bune cuvinte de laudă pentru Grigore Manolescu în rolul lui Corrado din *Moartea civilă,* jucată la teatrul Dacia în 1883, considerînd scena în care Corrado povesteşte cum 1-a omorît pe Alonzo şi cum a fugit din închisoare, precum şi scena finală, a agoniei, în actul V, „cele mai frumoase produceri dramatice ale tînărului director de la Dacia", recomandîndu-i însă „să-şi stăpînească mai bine vocea, să o mînuiască mai corect". Aminteşte că „acum patru ani de zile, cînd Salvini juca pe scena Teatrului Naţional *Moartea civilă,* nimeni nu ghicea că între culise se afla un tînăr care urmărea cu entuziasm şi inteligenţă jocul celebrului artist şi că într-o zi, luînd ca model acest joc, inspirîndu-se de dînsul, tînărul artist ne va face să resimţim accentele puternice ale marelui tragedian"[3]. Anicuţei Popescu

1. *Idem,* 23 februarie 1879.
2. *Idem,* 27 martie 1880.
3. *Cimpoiul,* 4 decembrie 1883 (semnat „Cinei").

îi subliniază meritele într-un rol dificil, cel al Rozaliei (rol de „mumă"), care comportă un joc foarte interior : „Nu este rol mai anevoios decît acela în care artistul trebuie să tacă ori să înăbuşească sentimentele de durere ori veselie ce trebuie să resimtă personajul, şi cu toate acestea să ne arate nouă, publicului, că aceste sentimente se află, îi zbuciumă sufletul. Să vorbească cu chipul, cu gestul, dar să nu vorbiască cuvîntul, mai mult, să ascunză sub cuvinte false sentimente adevărate, iată greutatea rolului interpretat cu inteligență de d-ra Popescu." în genere, era foarte preocupat de felul cum actorii dispun de vocea lor şi dădea importanță exercitării ei; printre observațiile pe care le aduce actorilor, menționează foarte des defectul de a vorbi cîntat.

Critica lui Damé nu e cea a unui cronicar de literatură dramatică recitată pe scenă, cum se practica îndeobşte şi s-a practicat şi de atunci. Participarea lui la viața teatrală a fost a unui om de meserie, rutinat, cu ochi şi ureche sigure, cunoscînd aspectele a ceea ce Mihail Sebastian a numit „spectacolul văzut de profil", adică din culise, cu perceperea ambianței specifice, tehnică şi psihică, în care se constituie fenomenul de teatru. Atenția lui la problemele concrete ale spectacolului, intervenția lui în educarea şi formarea artistică, în creşterea profesională a actorului, cu specială stăruință asupra exercitării vocii, dicției, mişcării, dau activității lui de critic dramatic un ton de competență şi autoritate: deşi înapoiat ca mentalitate şi concepții estetice, Frédéric Damé a contribuit în mod eficace şi într-un spirit ce depăşea propriile lui prejudecăți, la cultura teatrală a timpului.

De la Caragiale la Eugen Ionescu, şi invers

Cînd a început să fie tradus şi jucat Caragiale în străinătate, mulţi s-au întrebat la noi cum ar putea străinii să înţeleagă şi să guste un autor atît de „local", atît de legat de realităţi strict româneşti, definite istoriceşte şi socialmente prin efecte de lexic şi nuanţe, pe care numai noi le putem percepe. Şi iată, Caragiale cucereşte lumea în atîtea limbi în care hazul verbal şi extrema concizie, expresivitatea genială a textului original bineînţeles că se pierd. Şi nu se pierde numai atît. Tot ce reprezintă numele proprii din opera lui, pe care le-a analizat magistral Ibrăileanu, de asemenea se pierde. Ce înseamnă Iordăchel şi Costăchel Gudurău, Edgard Bostandaki, Coriolan Drăgănescu, Zaharia Trahanache, Agamiţă Dandanache, aceste elemente atît de preţioase pentru situarea personajelor în funcţia lor socială, scapă bineînţeles publicului străin.

Cine îl citeşte pe Shakespeare în limba lui ştie cîtă splendoare piere chiar în cele mai bune traduceri, cum sînt cele germane ale lui Schlegel şi Tieck. Forţa verbală percutantă a versului shakespearian, iradiaţiile lui inefabile, dinamica lui extraordinară şi poezia aceea irezistibilă a textului se estompează şi chiar dispar. Dar milioane de oameni îl ascultă şi îl citesc în atîtea versiuni ingrate şi-l înţeleg şi-l cunosc foarte bine. Dintr-un mare autor, oricît s-ar pierde

prin traducere (şi se pierde cu atît mai mult, cu cît artistul e mai mare), puținul care rămîne e tot formidabil. Şi e tocmai esențialul.

Din Caragiale cunoaştem şi gustăm prea bine ceea ce pentru străini se pierde, încît restul acela, singurul pe care ei îl percep, nu ne-a apărut poate niciodată în primul plan. Sigur că în totalitate ei nu-l înțeleg mai bine ca noi. Dar sigur că ce e mai profund, mai subiacent, mai elementar le apare cu o putere de şoc mai directă. De aceea interpretările lor scenice sînt probabil mai puțin nuanțate, mai împinse spre grotesc, mai frapante. în orice caz, pentru noi, fără îndoială, insolite şi revelatorii.

îl cunoaştem prea bine pe Caragiale. Sîntem aşa de obişnuiți cu el, referințele la el ne sînt atît de familiare, încît au căpătat un fel de automatism, un fel de uzură, care ne împiedică să mergem mai departe de ceea ce ştim şi să pătrundem în straturile mai adînci ale creației lui. Mereu aceleaşi replici celebre, aceleaşi situații, aceleaşi tipuri ne vin în minte de la sine cu fiecare prilej (şi cîte nu sînt!). Au devenit un fel de limbaj convențional, un repertoriu de semne şi sloganuri, un soi de cifru, la care reacționăm previzibil.

Se ştie că autorul cel mai bine jucat de teatrele noastre e Caragiale. Avem o tradiție venerabilă şi glorioasă în a-l juca. îl jucăm perfect. Dar perfect înseamnă isprăvit, încheiat. Epuizat. Dincolo de jocul acesta devenit clasic, nu mai bănuim, nu mai găsim nimic.

îl cunoaştem pe Caragiale „perfect". Chestiunea e închisă. Rilke spunea, parcă, cu privire la Rodin, că gloria e suma neînțelegerilor ivite în jurul unui nume. în cazul lui Caragiale, e suma înțelesurilor acestea tocite. Nu vreau să mă refer la tristele păreri care

s-au rostit cîndva în legătură cu pretinsa lui „inactualitate" sau „inaderență la fenomenul românesc". Toate acestea au căzut, infirmate de criticii cei mai buni (dintre care Mihail Sébastian a dat cea mai inteligentă şi definitivă replică) şi mai ales infirmate de timp şi de public. Mă refer tocmai la ceea ce e just, la ceea ce este exact în interpretările cunoscute, care i-au circumscris atît de bine aspectele exterioare cu sensurile şi implicațiile lor, încît le-au izolat de zăcămîntul lor ascuns, care a rămas inexplorat.

îl ştim pe Caragiale aşa-zicînd pe dinafară. Cred că Eugen Ionescu ne ajută să-1 cunoaştem mai bine şi „pe dinăuntru".

Filiația caragialiană a lui Eugen Ionescu, declarată de el însuşi aproape expres, poate părea unora îndoielnică. Caragiale, se ştie, profesa un conservatism artistic care mergea uneori pînă la îndărătnicie (în accepția etimologică a termenului). „Sînt vechi, domnilor", declara el cu un fel de suficiență provocatoare. Neîncrederea față de noutate îl făcea să respingă în bloc şi pe necitite opere care desigur l-ar fi interesat şi poate i-ar fi plăcut. Paul Zarifopol relatează cîtă abilitate persuasivă trebuiau să desfăşoare el şi Luky Caragiale pentru a-1 convinge să citească unele din acestea. Clasicismul său voluptuos şi puțin „pantouflard" îl aşază pe plan critic în familia de spirite Jules Lemaître, Faguet, France, a căror neînțelegere față de poezia modernă a rămas de pomină. Să-1 amintim aici şi pe Maurras, care, doctrinar şi dogmatic, apare de o mărginire mai rigidă, lipsit de calitatea subtilă şi delectabilă a celorlalți. Mai recent, Marcel Aymé, într-o carte plină de spirit, dar de-a dreptul compromițătoare chiar prin titlul ei (Le *confort intellectuel),* repudia ca „romantică", morbidă şi „inconfortabilă" toată poezia franceză modernă

de la Baudelaire şi Rimbaud la Valery şi la suprarealişti. Mă tem că această amuzantă şi lamentabilă scriere l-ar fi mulțumit pe Caragiale. Şi sigur că ar fi respins fără apel suprarealismul. Dar aproape sigur este că l-ar fi gustat pe Urmuz. Şi n-am nici o îndoială că ar fi salutat în Eugen Ionescu un urmaş.

Bineînțeles, apărut în alt stadiu şi context istoric, Ionescu aduce trăsături şi modalități care îl deosebesc mult de Caragiale. E totodată abstract şi liric. Personajele lui nu fac acea concurență stării civile pe care o fac ale lui Caragiale (deşi în *Rinocerii,* Beranger, Jean, Botard, Dudard sînt destul de individualizați. Şi *Amed.ee,* de altfel). Ele au în genere un caracter schematic şi simbolic şi funcție de entități ca, *mutatis mutandis,* în moralitățile medievale.

Apoi, ceea ce aparent lipseşte la Caragiale, în teatrul de un grotesc atroce şi de multe ori patetic al lui Ionescu, e foarte mult vorba de iubire şi moarte. Şi foarte multă compasiune. Aceasta o manifestase principial înainte de a deveni dramaturg francez: „Mila nu e sentimentală, domnilor nietzscheeni, dar umană şi bărbătească"[1], şi: „crescîndu-se de mici copiii în cultul forței, al măririi, al jafului, - se va reuşi oare să se extirpeze mila din sufletul omenesc?[2]" în opera lui Caragiale, satirică şi de un comic clasic, temele acestea au mai puțin loc, dar sînt tratate totuşi, acolo unde nu este, cum vom vedea, incompatibilitate estetică, cu ironie şi pudoare sau cu sobră amărăciune.

Teatru de avangardă, teatru de idei, integrînd tendințele şi experiențele de artă şi poezie modernă ale veacului al XX-lea, generat de presiunea marilor crize istorice ale acestui veac, teatrul lui Ionescu

1. *Scrisori din Paris,* în *Viața românească,* martie 1939.
2. *Ibidem,* septembrie-octombrie 1939.

este (ca să folosim distincția făcută de Péguy) expresia unei *epoci,* în vreme ce opera lui Caragiale aparține unei *perioade.* De la realism critic la simbolica abstractă, la literatura absurdului şi la mitul rinocerilor, e un aparent hiat, care măsoară distanța dintre o societate injustă şi stupidă, dar aşezată în articulațiile ei, la o lume în care *„the time is out of joinF,* în care isteriile colective şi deruta individului sînt legate de panica sfîrşitului de ev.

Faptul că un poet absolutizează, dilatînd hiperbolic, un fenomen istoriceşte determinat nu împuținează nici valoarea artistică a creației şi nici justețea intuiției sale. Explicatia cauzelor şi etiologia fenomenului nu sînt de resortul poetului, ci al criticului sau cercetătorului ; în definitiv, absolutizarea aceasta e una din funcțiile poeziei. Omului de ştiință îi revine sarcina elucidării ; poetul poate crea iluzia misterului. (Dar poetul poate tot atît de bine opera şi contrariul : vezi „desacralizările" de tipul Giraudoux, Shaw etc.) Faptul că Ionescu sau Beckett atribuie unei „condiții umane" *în sine* absurdul, incomunicabilitatea, vidul, fenomene generate de anumite condiții istorice sau relații sociale, nu afectează importanța temelor acestora şi mesajul lor poetic.

Ceea ce s-a numit la Ionescu „tragedia limbajului" şi tema incomunicabilității reprezintă un diagnostic de cea mai mare însemnătate asupra izolării şi alienării insului în jungla civilizației burgheze contemporane. Un critic francez, Jean Paulhan, denunțase într-o carte, *Les fleurs de Tarbes,* tendința expresiei literare şi dincolo de ea a limbajului în genere de a se degrada în clişeu, în formulă stereotipă şi de a pierde astfel valoarea comunicativă adecvată. Fenomenul acesta îl tratează Ionescu nu ca un simplu inconvenient, în definitiv anodin pentru viață, ci

dramatic, cu un simptom alarmant al dezumanizării. Din prima lui piesă, *La Cantatrice Chauve,* lucrul acesta apare în linii acuzate la extrem, într-un soi de geometrie a truismelor şi nonsensului, în care vacuitatea personalităţii şi mecanizarea vieţii mic-burgheze constituie premisele rinocerizării. „Anti-piesa" aceasta e de fapt un fel de prefaţă a întregii dramaturgii ionesciene.

De nu greşesc, primul care a vorbit, într-un sens, de „anti-teatru" a fost Jacques Copeau cu privire la piesele lui Alfred Capus, pe care le numea „anti-drame", întrucît autorul diluează dramaticul, eludînd conflictul printr-un abuz de psihologie şi de nuanţe. Personajele fără osatură ale acestui autor le numea Copeau „anti-caractere"[1]. Tocmai împotriva teatrului de acest fel, a cărui tradiţie rutinieră şi plat sau nesemnificativ „realistă" s-a păstrat prin Bernstein, Denys Amiel, Bourdet etc., s-a produs reacţia „anti-teatrală" a lui Eugen Ionescu cu primele lui piese, între care *Jacques ou la soumission,* cu subtitlul parodistic de *„comédie naturaliste".*

Transcrierea automatismului verbal în teatrul lui Ionescu a apărut ca o realizare tardivă în dramaturgie a suprarealismului, venerabil azi, dacă nu vetust, iar vechii corifei ai mişcării, un Breton, un Soupault, l-au salutat ca atare, exclamînd : „iată ce voiam să facem !" Dar suprarealiştii recomandau „dicteul automat" ca o sursă de poezie genuină, ca o regăsire a autenticităţii, deci sub semn pozitiv. Eugen Ionescu (care nu e un iraţionalist, dimpotrivă) nu practică dicteul automat, ci denunţă cu oroare automatismul limbajului curent tocmai ca un simptom al alienării şi vidului. Prin aceasta, e mai aproape de

1. *Critiques d'un autre temps,* Paris, 1923, Gallimard, pp. 148-149.

Lautréamont decît descendenții declarați ai acestuia. *[Maldoror = malade d'horreur,* traducea A. Rolland de RenéviUe[J]). Deşi, mai ales în *Les victimes du devoir,* fantezia lui Eugen Ionescu operează transformări şi tranziții de tipul asociațiilor onirice, cu aparente sondaje în subconştient, lucrul acesta are o funcție simbolică şi semnificativă în planul gîndirii treze şi totul e proiectat asupra realității obiective. Cum spune un personaj al său, Arhitectul din *Tueur sans gages,* „realitatea, contrar visului, se transformă în coş-mar". Aceasta e o mutație pe care o apercepe, sub specia grotescului, inteligența lucidă, cu puterea ei de organizare schematică. Grotescul, pe care suprarealismul nu-1 atinge decît întîmplător şi fără consecvență logică, e totdeauna efectul unei extreme condensări, al unei exagerări conştiente, în linii sim-ple şi tari, aproape geometrice, duse pînă la abstrac-ție. „Un comic dur, fără finețe, excesiv... A împinge totul la paroxism, acolo unde sînt sursele tragicului. A face un teatru de violență : violent-comic, violent--dramatic", scrie Ionescu[2]. Cît de diferită de fluxul suprarealist e o asemenea concepție a unui teatru colțuros şi liniar, nu e nevoie de subliniat. Asupra deosebirii esențiale dintre Ionescu şi suprarealism scrie cu dreptate Serge Doubrowsky : „Rămîne, în piesele lui Ionescu... o anumită structură, o anumită densitate teatrală, care ar necesita ele singure o lungă analiză. Să spunem, ca să simplificăm, că ceea ce împiedică aceste piese de a fi divagații sau deliruri este ponderea, densitatea realităților, am îndrăzni aproape să spunem a realismului lor. Căci, în ce ne priveşte, refuzăm să vedem în ele o literatură «onirică» sau «suprarealistă». Ar însemna să uităm

1. în La *nouvelle revue française,* martie 1938.
2. *Notes et contre-notes,* p. 13.

grija minuțioasă cu care autorul subliniază, fără a omite unul, toate detaliile, nu numai ale vorbirii omeneşti, dar şi ale decorurilor voit familiare... Chiar în piesele cele mai fantastice şi năstruşnice, ca *Jacques,* cadrul rămîne hotărît cotidian... Dacă se consideră acest teatru ca oniric, îşi pierde eficacitatea, e neutralizat. Dimpotrivă, o dată pulverizată bariera limbajului, realul asumă deodată un caracter monstruos."[1]

Mult mal sigură e apropierea lui Ionescu de Jarry, pe care el însuşi o afirmă cu privire la debutul său. Ca membru al aşa-numitului „College de Pataphysique", e în orice caz un discipol declarat al lui Jarry. („Patafizica", creată de personajul lui Jarry, Dr. Faustroll, este „ştiința cazurilor particulare şi a legilor care guvernează excepțiile.")

Profesorul Richard N. Goe, autorul primei cărți despre Ionescu, arată că, în cele din urmă, toate curentele acestea, suprarealismul, „patafizicienii", Jariy, Artaud (teoreticianul şi poetul unui „teatru total") au contribuit indiscutabil în mare măsură la pregătirea publicului pentru dramaturgia ionesciană[2]. Tot Richard N. Goe este primul şi pînă acum probabil singurul exeget străin al lui Ionescu care semnalează între precursorii şi sursele lui de inspirație pe Urmuz, ca unul ce „nu numai că a dominat suprarealismul românesc, dar a fost un pionier neînfricat *(fearless)* al absurdului"[3]. Plasarea lui Urmuz în aria suprarealismului e o eroare care s-a făcut şi la noi. Metoda lui Urmuz e cu totul opusă procedeelor

1. *Le rire d'Eugène Ionesco,* în *La nouvelle revue française,* februarie 1960.
2. *Ionesco,* Oliver and Boyd, Edinburgh and London, 1961, p. 10.
3. *Ibidem,* p. 11.

suprarealiste ; lucrul acesta e evident. Nici urmă la el de „dicteu automatic", de inspirație onirică etc. Absurdul lui Urmuz este o construcție urmărită deliberat cu o atenție concentrată. în acea carte atît de pătrunzătoare şi subtilă, *Principii de estetică,* G. Călinescu, analizînd metoda lui Urmuz, îl numeşte totuşi la început „un precursor de tot interesul al dicteului automatic"[1]. Mai departe însă arată că ceea ce produce efectul urmărit e tocmai luciditatea autorului : „Forma gîndirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de cîte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită... Ori de cîte ori e pe cale de a stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă şi totuşi posibilă în alt plan de gîndire... El face deci nişte calambururi de esență solistică..."[2]. în încheiere, G. Călinescu e de părere că „totuşi aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse... Urmuz cade singur într-o convenție, de altfel voită, de a se menține în absurd, şi unde e convenție nu e loc pentru creațiune."[3] Deşi această recuzare a convenției nu e convingătoare, în cazul lui Urmuz obiecția îmi pare întemeiată. De altă părere e un tînăr eseist, Toma Pavel, care, într-un articol plin de sugestii interesante, scrie : „viziunile lui Urmuz, începute pe tonul unui umor gratuit şi politicos, devin pe parcurs tot mai înfiorătoare şi se sfîrşesc adesea în viziuni apocaliptice... La Urmuz, mutația duce către groază, ironia îşi pierde puterea de a exorciza, iar monştrii se dezlănțuie pînă la nimicire. E o tranziție pe care Eugen Ionescu de la Urmuz a învățat-o !"[4]

1. *Principii de estetică,* Bucureşti, 1939, p. 38.
2. *Ibidem,* pp. 40-41.
3. *Ibidem,* p. 44.
4. *Şi ceva despre grotesc,* în *Contemporanul,* 8 februarie 1965.

Totuşi, „monştrii" aceştia urmuzieni, ficțiuni arbitrare, sînt lipsiți de semnificație, nu au, ca tranziția spre monstruos a grotescului lui Ionescu, acces la acele „surse ale tragicului", revelatoare pentru realitatea umană, aşa cum acelaşi autor scrie cîteva rînduri mai sus : „plăcerea estetică a grotescului se bizuie pe jocul dintre aparentul lui «nerealism» şi corespondența lui ironică, expresivă, dar nu mai puțin profundă, cu realitatea".

„Monstruosul" în teatrul lui Ionescu nu e o simplă teratologie. E o mutație, o „transcendere" a realului la semnificația mitului. Primul care a semnalat acest lucru, înainte chiar ca Ionescu să-i ii dat cuprinderea maximă {cu *Rinocerii*), a fost Pierre-Aimé Touchard[1]. Cu *Rinocerii,* Eugen Ionescu a dat adevăratul „mit al veacului XX". E în fond acelaşi pe care-1 preconiza sub acest titlu Rosenberg, ideologul rasismului, dar e văzut din unghi opus, prin prismă umanistă, cu luciditate demascatoare şi cu simplitatea elementară a marilor adevăruri, în toată oroarea lor : idealizarea contaminantă a bestiei, încolpnarea ei în „batalioane de asalt", în „fascii", „falange" sau „legiuni". Orbirea distrugătoare şi inumană, anticultura, automatismul unor formule verbale abrutizante, fenomene generate de imperialism şi teoretizate de toate pseudofilozofiile fără acoperire ştiințifică şi răspundere intelectuală ale „vitalismului", apologiei „potențialului biologic" şi primatului instinctualității, care au bîntuit între cele două războaie, apar în toată ferocitatea lor elementară. Rinocerii lui Ionescu se întîlnesc cu minotaurii şi toate cornutele sinistre ale lui Picasso, care preludează cumplitului triumf al bestialității din *Guernica.* Roger Garaudy, într-o carte discutabilă,

1. *Eugène Ionesco a reinventé les mythes au théâtre,* in *Arts, 11* februarie/5 martie 1957.

dar care conține cel puțin un capitol excelent (despre Picasso), explică geneza miturilor ca funcție eliberatoare de sub presiunea forțelor naturii în societățile primitive şi sub presiunea forțelor istorice în societățile laice evoluate, subliniind meritul lui Picasso în crearea acestor mituri[1]. Eugen Ionescu, hipostazînd răul în mitul rinocerilor, operează o adevărată „catharsis" : „în acest teatru nonaristotelic, se pune o problemă pe care Aristotel nu o prevăzuse ; cea a unei mile şi a unei terori al căror catharsis e rîsul", scrie S. Doubrowsky în articolul citat. Şi Pierre-Aimé Touchard : „Propriu mitului e de a nu fi demonstrativ : e revelator... Mitul e creator, adaugă persoanei sau evenimentului în cauză o putere simbolică ce le debordează."[2]

Condițiile în care e posibilă rinocerizarea, climatul ce-i netezeşte terenul sînt cele ale alienării şi inautenticității vieții şi se traduc în stereotipia limbajului, în clişeu, în haosul logic. Acestea le vedem în primul act al piesei, în care conversațiile denotă vidul, şi arguțiile Logicianului golesc de conținut noțiunile, făcîndu-le substituibile şi fără înțeles. Acest prim act, în ciuda comicului, trebuie să ne facă să simțim ca un şoc fiorul dezumanizării. Dar cu acest prim act sîntem în plin Caragiale, din *Amicii, Situațiunea, O lacună* şi atîtea altele.

Necunoscînd decît parțial opera lui Caragiale (numai *ConuLeonida* şi *O scrisoare pierdută),* Richard N. Goe găseşte „ciudată, aproape perversă" „tendința" lui Ionescu de a-şi „inventa" un atare predecesor, care i se pare „un satiric social în tradiția realismului rusesc, puternic influențat de Ostrowski şi într-o

1. *D'un réalisme sans rivage,* Paris, 1964.
2. *L'itinéraire d'Eugène Ionesco,* în *Revue de Paris,* iulie 1960.

oarecare măsură de Gogol", şi „a cărui contribuţie la «drama antirealistă» e aproape nulă". Dar nu e vorba la Caragiale nici de „drama antirealistă", nici de „antiteatru" ; ceea ce Ionescu ştie este însă cu cîtă luciditate necruţătoare a pătruns Caragiale alienarea, vidul, dezumanizarea, automatismul şi proliferarea verbală, haosul logic. Primul act din *Rinocerii* atestă în modul cel mai evident identitatea de atitudine dintre Caragiale şi Eugen Ionescu. Mai mult decît altele (similitudinea dintre cuplul celor doi bătrîni din *Les chaises* cu Conu Leonida şi Coana Efimiţa, de pildă, sau discursul lui Mère Pipe din *Tueur sans gages,* care trimite direct la Caţavencu şi Farfuridi), primul act din *Rinocerii,* confirmă nu numai filiaţia caragialiană a lui Eugen Ionescu, dar şi simţul absurdului şi grotescului lui Caragiale. Acest prim act permite o retrospecţie revelatoare în virtualităţile profunde ale creaţiei lui Caragiale. Cum spune Ionescu în *Portrait de Caragiale* : finalmente, opera lui, „mergînd dincolo de naturalism, devine fantastică pînă la absurd"[1]. Desigur, Caragiale nu a creat mituri ; presiunea forţelor istorice nu ajunsese în stadiul acut în care asemenea descărcări irup cu putere elementară. Dar nu e Chiriac un rinocer *avant le lettre ?* Şi Coriolan Drăgănescu ? N-au această vocaţie Caţavencu, Tipătescu, Pristanda ? Chiar şi ramolitul de Agamiţă ? La Ionescu, drama proliferării verbale corespunde cu proliferarea sufocantă a lucrurilor (scaune, ceşti de cafea, ciuperci, ouă, mobile şi - rinoceri). Proliferarea lucrurilor la Ionescu e de esenţa mitului, de aceea n-o găsim şi la Caragiale, la care însă automatismul şi proliferarea verbală ale lui Farfuridi şi Caţavencu, ale lui Lache şi Mâche etc.

1. *Notes et contre-notes,* p. 120.

au, ca la Ionescu, aceeaşi semnificaţie simptomatică, cea a dezumanizării.

Trecerea realităţilor existenţiale în coşmar, traducerea ei în expresie grotescă, dilatarea acesteia pînă la paroxism, pînă la acel *„insouienable",* care după Ionescu e „violent-comic, violent-dramatic" şi „singurul profund tragic, profund comic, esenţialmente teatru", constituie şi viziunea originară, fundamentală, a lui Caragiale. „Simt enorm şi văd monstruos" e formula ce-i rezumă estetica. *Grand Hotel „Victoria Română", în vreme de război, Ultima emisiune* sînt numai cîteva exemple, cele mai frapante, dar nu singurele, ale acestei viziuni de coşmar (totodată, şi cele unde se manifestă şi cea mai amară compasiune pentru fiinţele strivite de o lume inumană). Şi, cum scrie Ionescu în paginile ce-i consacră : „într-o lume în care totul nu e decît deriziune şi josnicie, numai comicul pur, cel mai necruţător, se poate manifesta"[1]. Căci: „trebuie mers pînă la capăt în grotesc, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedii de salon, ci farsa, şaija parodistică extremă."[2] Absurdul şi necomunicarea sînt esenţa ultimă a comicului caragialesc, de la Cum *se înţeleg ţăranii, Petiţiune, Căldură mare, Amici, Inspecţiune, Justiţie* etc., pînă la tiradele lui Caţavencu, Farfuridi, Dandanache sau Conu Leonida.

Grotescul lui Caragiale, ca şi al lui Eugen Ionescu, e, în ciuda pesimismului fără iluzii şi amărăciunii risului lor, profund tonic şi nu lasă, cum spune P.A. Touchard în articolul citat, acea impresie de mutilare pe care o dau totdeauna personajele lui Beckett: „Comicul lui Ionescu e un comic franc.

1. *Idem,* p. 118.
2. *Idem,* p. 13.

Oricît ar părea de distructiv, el e o victorie împotriva forţelor de distrugere", şi cîteva rînduri mai sus: „Miracolul teatrului lui Ionescu e că, punînd elemente făcute să se distrugă, exprimînd o filozofie care e una a disperării, el a reuşit totuşi să scrie un teatru fremătînd de sănătate şi viaţă", aceleaşi lucruri se pot spune şi cu privire la Caragiale. Aceasta vine din luciditatea lor de nimic umbrită şi dintr-un scepticism care nu e unul al laşitudinii şi al neputinţei, ci o „skepsis" investigatoare şi viguroasă, de esenţă umanistă, pentru care inteligenţa e mai de preţ decît orice satisfacţie imediată sau „confort intelectual".

M. Ralea, într-unui din eseurile lui atît de subtile, din volumul *Valori,* afirmă la un moment dat că lumea lui Caragiale este „idilică". Nimic nu apasă asupra destinelor, totul se termină prin „pupat piaţa Independenţei" etc. Nimic „balzacian", spunea Ralea, nu întunecă această societate, a cărei disponibilitate e totală. Aparenţa aceasta rezultă tocmai din absurdul unor fiinţe fără „destin", mai exact, fără destinaţie, pentru că sînt lipsite de conştiinţă şi de sens. O stupidă „inocenţă" e tocmai efectul lipsei de umanitate a lumii acesteia. „Niciodată cuprinse de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea sacrificiului şi de nici o idee... aceste personaje, cu conştiinţa surprinzător de liniştită, sînt cele mai josnice din literatura universală. Critica societăţii capătă astfel la Caragiale o ferocitate nemaipomenită" scrie Eugen Ionescu[1]. Acelaşi lucru îl sublinia şi Paul Zarifopol: „în noua societate românească, ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sînt cu putinţă decît acolo

1. *Notes et contre-notes,* p. 120.

unde printr-o îndelungată şi profundă constrângere morală şi religioasă s-au putut forma acele duplicități şi conflicte din care se naşte conştiința complicată a binelui şi răului... Aşa pot Înțelege de ce figurile lui Caragiale sînt atît de radical amuzante şi că acest artist atît de sigur s-a ferit să «adîncească» psihologia persoanelor după formule luate de aiurea."[1] I se imputase lui Caragiale, şi chiar de către Gherea, Maiorescu, Ibrăileanu, că şarja lui este exagerată în grotesc şi că personajele lui nu au „adîncire psihologică", pierzînd raportul cu realitatea şi natura umană. Replica lui Zarifopol este atît de pertinentă şi anticipă cu atîta siguranță o înțelegere a lui Caragiale în sensul pe care ni-l revelă astăzi la el, retrospectiv, Eugen Ionescu, încît nu pot renunța să adaug la prea multele citate făcute pînă acum încă vreo cîteva luate din studiul lui: „Cine nu primeşte că arta de care vorbim este esențial caricaturală poate întreba, din principiu, dacă unele situații şi expresii nu sînt exagerate din punct de vedere al chiar realității pe care vor s-o reproducă, ori să regrete lipsa aproape cu desăvârşire a părților mai bune ale naturii omeneşti. Dar este mai intii de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate.* Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ - caricatura nu *reproduce* realități, ci le supune la un maximum de stilizare -, obiecțiile... pierd orice înțeles."[2] „în general, acest om simțea enorm; aparatul său psihic era oricând gata să interpreteze excesiv. Toată producția lui mărturiseşte această pornire. în grav ori in ridicul, construcțiile lui poartă semn de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice

1. *Publicul şi arta lui Caragiale,* în *Artişti şi idei literare române,* Bibi. „Dimineața", Bucureşti, 1930, p. 30.
2. *Op. cit.,* p. 23.

situație o culminație. Maniile verbale ale persoanelor nu sînt decît una dintre particularitățile tipice ale sistemului său natural."[1] Idilismul lui Caragiale e o iluzie ; în realitate, viziunea lui e atroce.

Martin Esslin[2] arată cu dreptate că teatrul absurdului e legat de o veche tradiție ce merge de la mimii antici, *comedia dell'arte,* clovneriile shakespeariene, circul, păpuşeriile, pînă la music-hall şi la filmele lui Chaplin, ale fraților Marx etc. Noutatea lui constă în combinarea neauzită, axată pe aperceperea alienării omului, a acelor antecedente spectacologice. Un atare tip de spectacol popular, cu trăsături îngroşate şi stilizate extrem, de un burlesc brutal şi mecanic, a fost, mărturiseşte Eugen Ionescu, cea mai puternică emoție de teatru pe care a resimțit-o ; în copilărie rămînea fascinat zile întregi de un *guignol* din grădina Luxembourg; acele păpuşi care vorbeau, se mişcau, se ciomăgeau, îi apăreau ca spectacolul însuşi al lumii, insolit, neverosimil, dar mai adevărat ca adevărul, de un adevăr brutal şi grotesc. Cît despre Caragiale, iată ce spune Zarifopol, care 1-a cunoscut cel mai bine : „Caragiale iubea adînc farsa şi paiațieria tradițională; față de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea şi capacitatea lui de a se amuza nu cunoşteau osteneală, nici saturație. «Soitarii să-mi arăți; asta-mi trebuie mie». Mult am umblat după soitarii în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul; şi neuitată-mi este atenția lui lacomă şi subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesațiu se absorbea în detaliile jocului; cu mai mult nesațiu se cheltuia pe urmă în comentarii exuberante asupra copilăriilor farsei şi ale clownilor. Simțul şi gustul comicului

1. Op. *cit.,* p. 22.
2. *The Theatre of the Absurd,* Doubleday & Co., New York, 1961.

enorm - fundamental însuşi al artei sale teatrale - ieşea atunci la iveală cu elementară evidență."[1]

Caragiale a devenit pentru noi prea „serios". Profesorii, societarii Naționalului, criticii fără simț teatral şi cu gîndirea obnubilată de prejudecata gravității l-au acoperit cu o falsă şi parazitară „omenie", care i-a muiat forța de şoc. „Eroii lui Caragiale trăiesc grav, adevărat, uneori patetic. Ei provoacă risul tocmai prin seriozitatea, aproape tristă, a acțiunii şi vorbei lor", scria unul din aceştia[2]. Exegeze şi referințe „culturale" l-au făcut pe Caragiale piesă de muzeu. E timpul să-1 scoatem din arheologie. Să-1 jucăm ceva mai „neserios". Ce comic irezistibil şi originar, ce tensiune dramatică n-ar ieşi la iveală! Şi ce virulență şi necruțare, ce vitriolantă mînie ! De fapt ştim acestea, dar sînt cam învățate. Să le aflăm din nou, din experiențele contemporane de artă şi viață, care ni-1 restituie pe Caragiale în inepuizabilul şi profundul lui adevăr.

1. *Op. cit.,* p. 17.
2. Dem. Teodorescu, *Cum îl jucăm pe Caragiale,* în *Viața românească,* noiembrie 1937.

Tema morții la Eugen Ionescu

într-un eseu intitulat *Wie dieAlten den Todgebildet,* Lessing arăta că anticii îşi reprezentau moartea nu sub aspectul terific al scheletului înarmat cu coasa, ci ca un zeu înaripat, cu o înfățişare senină. Thanatos, zeul morții, era frate cu Hypnos, zeul somnului şi amîndoi erau fiii Nopții. Moartea era pentru cei vechi o trecere în lumea umbrelor ; imperiul lui Hades nu era decît o palidă şi tăcută reflectare a vieții pămînteşti. Cîtă deosebire între episodul coborîrii lui Ulise în Hades, din *Odiseia,* şi bolgiile infernale ale lui Dante sau ordinea procesională, ierarhică, luminată din *Paradisul!*

în evul mediu creştin, moartea a luat chipul acela înfricoşător al scheletului ce retează cu coasa firul vieții. Scheletul, imagine dezindividualizată şi grimasantă, aşa cum apare în toate formele de „memento mori" şi în „dansurile macabre" cu caracter edificator, exprimă disprețul creştin față de ce e vremelnic. Iată ce rămîne din trupul uman coruptibil, după ce carnea şi sîngele s-au descompus : „oase goale", cum spune textul patristic intrat de lungă vreme în ceremonialul înmormîntărilor creştine. în concepția creştină medievală, moartea este o ruptură bruscă, o trecere „dincolo", legată de spaima judecății divine. Nu atît părăsirea acestei vieți, cît riscul damnațiunii eterne conferă morții caracterul ei redutabil. Moartea

„vine" de undeva din afara vieții, pe care o curmă ; e dincolo de timp.

Concepția modernă despre moarte e, dimpotrivă, asociată cu sentimentul temporalității. De la Renaştere încoace, moartea începe să fie înțeleasă ca imanentă vieții; se instalează în devenire, în timp. Oamenii Renaşterii, formulînd o antropologie mai mult sau mai puțin materialistă, au sporit prețul vieții şi al lumii terestre. Renaşterea a însemnat o luare în posesie a lumii atît mai în ordinea cunoaşterii, cît şi în ordinea acțiunii, a deschis un apetit de experimentare şi trăire, de „palpare" a lumii, care a dus la o petrecere mai acută a prezentului, dar şi a caracterului său tranzitoriu. Trecerea vieții, consumarea ei în timp, pierderea progresivă şi ineluctabilă ajuisențelor le dau acestora o valoare de neînlocuit, asociată cu conştiința unei precarități generatoare de melancolie. Melancolia, cum o arată şi numele, e de esență humorală şi atestă originea materială a stărilor de spirit. Ea este esențial legată de temporalitate şi de caracterul ei ireversibil. Spre deosebire de nostalgie (de la *„nostos",* întoarcere), care implică o detaşare de prezent, o aspirație către ceva îndepărtat, revolut, un dor de întoarcere, melancolia implică gustul pentru realitatea actuală şi nestatornică. Invocația goetheeană făcută clipei, *„verweile doch, du bist so schön",* care exprimă un apetit specific al omului modern, al tipului „faustic", cuprinde şi geneza melancoliei : timpul nu poate zăbovi, viața trece, fiecare clipă e o moarte.

Un artist al secolului al XVI-lea, Baidung Grün, a pictat un tablou care dă o foarte interesantă versiune a unei „memento mori", unde, sub viziunea medievală, se insinuează ideea modernă a morții în timp. O femeie goală îşi aranjează părul contemplîndu-se în oglindă; deasupra capului ei, moartea ține nu

coasa, ci o clepsidră. Iar moartea, deşi scheletică, nu mai e un schelet, ci o ființă al cărei trup se dezagregă. Țesuturile se destramă ca o stofă uzată ; pielea e plesnită pe alocuri, rotulele ies prin ea ca prin nişte ciorapi rupți. Simbolul e acesta : moartea se inserează in trupul viu şi matur şi se răspîndeşte în el progresiv cu fiecare clipă ce trece. Nu e vorba de adevărul acesta ştiut: că murim din prima clipă, de cînd ne-am născut. Sigur, dar fenomenul nu se înregistrează, nu începe să se înscrie în textura noastră somatică şi să devină o aprehensiune în conştiință, decît cu maturitatea, cu apogeul vieții. Atunci trecerea timpului începe să pară din ce în ce mai rapidă ; trecutul acumulat e irevocabil; cîmpul virtualităților se îngustează din ce în ce. Memoria e un izvor de melancolie pentru cine iubeşte viața şi ştie să o asume ; de nostalgie, pentru cine se cramponează de trecut, pierzînd gustul vieții şi clipei actuale. Căci memoria nu e numai ținere de minte, e şi uitare, iar uitarea, dacă e o formă de moarte prin ceea ce suprimă, e şi una de eliberare, făcînd posibilă în continuare viața, şi moartea. Boala e, cum ar spune Hegel, un fel de „viclenie" a timpului, adică a vieții. Adică a morții. Moartea violentă, care în aparență contrazice durata procesuală a „morții naturale", e o variantă a ei sub formă precipitată, dar de aceeaşi esență.

în literatură, concepția aceasta despre moarte ca fenomen somatic şi temporal e o apariție relativ recentă. La Balzac, la Stendhal, moartea e încă tratată oarecum abstract şi discursiv. După ei, realismul începe să ia act de caracterul concret şi imanent al morții ca proces fiziologic şi psihic. Aceeaşi scoatere din „absolut" o suferă şi iubirea. Discreditarea „sufletului" şi „eternității" a restituit naturii terestre a iubirii şi a morții gravitatea ei elementară. La

Flaubert, moartea Emmei Bovaiy e urmărită cu atenție aproape clinică, simptom cu simptom, etapă cu etapă; e una din cele mai de neuitat ale literaturii. Tolstoi, cu Ivan Ilici, cu cele cîteva morți din nuvelele lui şi din *Război şi pace,* a dat poate cea mai completă „tanatologie" literară în sensul ei modern. Mai tîrziu, la Proust, nu numai cu moartea bunicii şi a lui Bergotte şi cu sfîrşitul lui Swann, dar cu întreaga sa viziune asupra timpului, cu analiza duratei individuale, a alterărilor şi mutațiilor succesive ale personalității, natura perisabilă a ființei umane şi imanența morții constituie tema fundamentală a „căutării timpului pierdut". Din literatura contemporană mai trebuie citați Thomas Mann, Rilke (în *Malte Lauridds Brigge),* Hemingway, Lampedusa, Italo Svevo, la noi, G. Călinescu (cu moartea lui Cary Zănoagă).

Eugen Ionescu a adus pe scenă cu *Le roi se meurt* actul de a muri ca motiv dramatic exclusiv, fără alt nod conflictual. în teatru, moartea e de obicei fie deznodămînt, fie un motiv împletit cu evenimentele înfățişate scenic. Chiar atunci cînd e tema centrală a unei piese, ea nu apare decît ca un moment, fie şi culminant, al unei acțiuni ce o pregăteşte, dar din care nu face parte decît cel mult virtual. Dacă în roman sau nuvelă moartea poate fi urmărită în durata şi progresul ei, în teatru, unde lucrurile nu se descriu, ci se arată, ea nu e tratată *în sine.* Shakespeare a evocat-o deseori ca o prezență teribilă ; a mers pînă la limitele extreme ale ființei, a scrutat prăpastia întunecată a neantului; meditațiile lui Hamlet, ale lui Richard II în închisoare, visul lui Clarence, depăşirea pragului de rezistență omenească în *Lear* şi *Macbeth* şi atîtea alte pasaje din teatrul shakespearian au dus cu o luciditate şi cu o putere fără egal contemplarea morții pînă la capăt. Dar şi la

Shakespeare moartea e cuprinsă într-o dramă din afara ei, e soluție sau episod al unui conflict.

în *Le roi se meurt,* moartea nu este element sau termen al unei acțiuni dramatice, ci acțiunea dramatică este însuşi faptul de a muri. Nu există în această piesă nici un conflict exterior, ci numai conflictul interior al agoniei: progresiunea dezorganizării şi întreruperii funcțiunilor fiziologice, ruperea treptată şi dureroasă de lume, setea de *a fi,* oricît, cu orice preț; oroarea de inexistență, jocul contradictoriu al memoriei între amintire şi uitare, resimțit pînă în străfundul ființei. Toate aceste zbateri, stadii ale procesului irevocabil angajat în desfăşurarea finală, sînt urmărite cronometric : timpul care a trecut, timpul care rămîne sînt mereu anunțate după ceasornic de medicul curții (care e şi călău şi astrolog). Cotidianul capătă caracter excepțional, privilegiat, unic şi conferă vieții şi lucrurilor terestre, pe măsură ce se pierd, o valoare inestimabilă: ultimul dejun s-a consumat, ultimele gesturi, ultimele puteri, ultimele apetituri. Amănunte banale devin acum în ochii regelui muribund adevărate minuni: reprezentarea zarzavaturilor multicolore din piață, faptul de a plăti, de a primi restul - o incredibilă feerie. Valoarea vieții ca atare, ca viață pur şi simplu, se relevă acum : „nu se poate trăi rău. E o contradicție", spune regele într-un dialog cu servitoarea Juliette. La afirmația acesteia că viața nu e frumoasă, răspunde doar atît: „E viața".

Le roi se meurt e un poem dramatic de o simplitate şi putere elementare. Adevărul acesta simplu şi nu mai puțin paradoxal, insuportabil de paradoxal, al propoziției „am să mor" e o veche obsesie a lui Eugen Ionescu şi în fond tema originară şi sîmburele întregii lui opere de eseist şi dramaturg. în *Nu,* cartea lui de tinerețe, atît de „neserioasă" în aparență, de o

vervă ireverențioasă şi bufonă, ceea ce dă sensul frivolității ostentative cu care abordează controversele literare e tocmai intuiția ireductibilă a morții, față de care totul îi pare vanitate. Dar nu într-atît încît să nu se lase mereu ispitit de demonul creației. Concluzia nihilistă ce decurge dintr-o atare atitudine nu rezistă impulsului creator al omului. Cîteva pasaje din *Nu* anticipă cu treizeci de ani poemul dramatic. „Mi-e teamă. Am avut odată senzația iminenții morții : a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz îngrozitor al ființei mele întregi" *(Nu,* Bucureşti, 1934, p. 91). „Pentru că murim toți. Pentru că prezența cea mai tulburătoare este această prezență a morții, care trăieşte în noi, pe care noi o mirosim, pe care noi o aspirăm din flori, din văzduh. Pe care o văd pe buzele iubitei mele, al cărei gust îl simt în gură amar." (p. 294) într-un articol din 1937, despre Van Gogh, scria: „Nimeni nu a ştiut să vadă ca el descompunerea şi moartea, lumina materială a lumii" *(Vremea,* 26 septembrie 1937). Cuvintele acestea rezumă piesa de care vorbim, în care apoteoza lumii terestre e, paradoxal şi totuşi de o elementară evidență, legată tocmai de coruptibilitatea şi mortalitatea ei.

în *Le roi se meurt,* fantezia poetică a lui Ionescu dă temei o dilatare hiperbolică şi ridică situațiile şi personajele la semnificația unor simboluri. Mai întîi, regele care moare nu e un rege adevărat. Curtea şi protocolul ei sînt o parodie derizorie. Regele e Beranger, e omul oarecare. E rege fiindcă moare. Moartea conferă o suveranitate, o eminență absolută, consacrate şi de un anumit ceremonial.

Regele moare împreună cu regatul său ; ordinea cosmică şi ciclurile naturii se dereglează, totul intră în dezintegrare, munții se turtesc, terenurile sînt înghițite în prăpăstii ce se deschid fără fund, zidurile

se surpă, pînze de păianjen şi mucuri de ţigări umplu sălile palatului, oricît s-ar curăţa. Nimic nu mai funcţionează la comandă. Este o analogie probabil voită cu „regele pescar", păstrătorul Graalului din legenda lui Parsifal. Se ştie că acest „rege pescar" era atins de o boală fără leac, care-1 devitaliza, o deperdiţie sterilizantă. împreună cu el, se dezagregă şi regatul, vegetaţia se anemiază şi nu mai rodeşte, păsările cad moarte din pomi, rîurile seacă, zidurile castelului se erodează şi crapă văzînd cu ochii. (Denumirea de „rege pescar" e înlocuită în unele texte cu cea de „rege păcătos", din cauza ambiguităţii termenului din vechea franceză *„li riche pescheour".* Wagner i-a dat în personajul lui Amfortas înţelesul al doilea; în simbolica mistică, peştele are însă o semnificaţie mai importantă.)

Moartea înseamnă pentru fiecare ins dispariţia întregului univers, intrarea în neant a întregii istorii. Şi această dezintegrare a lumii împreună cu agonia insului, aşa cum o reprezintă Ionescu în Le *roi se meurt,* e anticipată într-un pasaj din *Nu:* „Doamne, toate zidurile se clatină aici ; toate punţile se prăbuşesc ; toate glasurile tac, totul se surpă. Sîntem nişte copii caraghioşi, părăsiţi în această lume, în această imensă casă care se dărîmă. Ne jucăm lîngă abisuri cu păpuşile. Cu ce vorbe noi să strig să mă audă? Cum să strig, să chem, cînd mă lovesc, cînd alunec, să mă ridice în braţe sigure. Văd aşa clar cum toţi ne clătinăm." (p. 76)

Regele Beranger I are două neveste. A doua, Mărie, mai tînără, e dragostea; ea dispare la un moment dat cînd apatia preletală începe. Nevasta dintîi, Marguerite, uscată, aspră, cea care-i pîndeşte sfîrşitul ca o scadenţă şi îi taie la urmă legăturile cu lumea, cea care rămîne ultima cu el, e moartea. Omul e căsătorit cu iubirea şi cu moartea. Moartea intră în

viața lui la vîrsta maturității şi îl însoțeşte pînă la urmă, măsurîndu-i timpul, prezența rece şi neînduplecată, sigură de ea. Se simte totuşi la Marguerite o stranie solicitudine pentru Beranger, căruia îi uşurează sfîrşitul. Această Erynie e pînă la urmă o Eumenidă; moartea e în ultimă instanță favorabilă omului, prin înseninarea finală şi ca lege a naturii. Un conflict există totuşi în această piesă, oarecum în margine: între cele două regine, adică între iubire şi moarte. Dar e o contradicție unilaterală: pînă la urmă, moartea suprimă iubirea, care nu e în fond decît „dublul" ei.

Le roi *se meurt,* poemul dramatic al agoniei şi morții, în care răsună o disperare irezistibilă, funciară, viscerală, e totodată un ditiramb, unul din cele mai tari elogii aduse vieții. Patosul existenței capătă în această piesă o forță care justifică aceste cuvinte ale lui P.A. Touchard : „Miracolul teatrului lui Ionescu e că... exprimînd o filozofie care e una a disperării, el a reuşit totuşi să scrie un teatru fremătînd de sănătate şi viață" (*Revue de Paris,* iulie 1960).

Paradox despre Diderot

în secolul al XVIII-lea s-au petrecut nişte tranziţii care apar destul de bine sub unele aspecte şi în teatru ; vom vedea cum.

Secolul acesta, care s-a proclamat al filozofiei şi al luminilor, a început naţionalist, dar a ajuns şi la felurite forme de mistagogie şi ocultism; între Leibniz şi un G. Hamann, un Swedenborg sau un Saint-Martin, veacul a cultivat însă ceea ce numea atunci „ filozofia", adică scepticismul senzualist. Din filozofia aceasta a decurs o morală cinică şi hedonistă, care s-a numit „libertinaj" şi care a fost de fapt un ferment puternic de libertate ; nu atît de fără noimă cum le pare unora, ci printr-o intuiţie de geniu a plasat Mozart tocmai în *Don Juan* aria : *„Viva la libertă F*

De la conversaţia spirituală din saloanele doamnelor de Tencin sau du Deffand, pînă la discursurile lui Camille Desmoulins, de la menuet la *Carmagnole* şi la *Marche lugubre* a lui Gossec, se desfăşoară istoria graţioasă şi teribilă, perversă şi candidă, a unui veac care a fost frivol ca filozofia însăşi şi tot ca ea de dramatic. Spiritul şi sensibilitatea s-au exersat atît de mult în secolul acesta, încît pînă la urmă jocul a devenit tot mai grav şi a generat prin acumulare o substanţă tot mai inflamabilă.

Corespunzînd în viaţă şi literatură senzualismului filozofic, excesul de senzualitate, devenit apoi unul al sensibilităţii, s-a manifestat printr-un gust

pentru echivoc şi ambiguitate, pentru travesti şi deghizament, pentru ceea ce Beaumarchais a numit în una din prefeţele lui un *hermafrocLitism moral* Lucrul acesta se vede în evoluţia comediei (tragedia, se ştie, nu a mai făcut în acest secol altceva decît să supravieţuiască).

Comedia nu mai are ca substanţă comicul pur, univoc, totalitar ; marea artă comică a lui Molière, francă şi fermă, cedează unei comedii de nuanţe şi insinuări, în care „sensibilitatea" înlocuieşte „bunul simţ" clasic, iar „raţiunii" clasice i se substituie *spiritul.*

Marivaux îşi brodează comedia pe un joc nestatornic între pudoare şi erotism. Cuplul de tineri costumaţi în servitori gustă, în postura ancilară, dincolo de graţiozitatea manierată şi atentă la nuanţe a dialogului, un soi de licenţă, un farmec şi o ispită. Voluptatea mortificării şi seducţia înjosirii, forme de rafinament al sensibilităţii, vechi de cînd lumea, dar tăinuite, încep acum să se dea pe faţă, ceea ce le sporeşte atracţia. „Bergeriile" secolului al XVIII-lea nu mai seamănă cu jocurile arcadiene, prea livreşti şi alegorice, din secolele precedente. Doamnele se joacă de-a Cenuşăresele, seniorii fac pe argaţii şi pe vizitiii ; cu şorţ şi în papuci, o ducesă se simte mai seducătoare decît împodobită, şi instinctele ei feminine sînt favorizate de echivoc. Mme de Warens, care se culcă cu lacheii şi ai cărei ochi albaştri lucesc aşa de frumos printre lacrimi, face educaţia sentimentală a lui Rousseau, iar acesta pe a epocii.

Algofilia care se manifestase oarecum în joacă, într-un fel de semi-exhibiţionism graţios şi complice, începe după Rousseau să se ia în serios : Jean Jacques, fost lacheu veritabil, masochist mărturisit, îngroaşă nuanţele şi rupe echilibrul ambiguu, precipitînd sensibilitatea epocii în rîuri de lacrimi. Mai tîrziu, vor fi de sînge.

Diderot creează în teatru genul *comédie larmoyante.* Cele trei piese ale lui n-au rezistat timpului, dar formula a avut un succes enorm. Beaumarchais îl numeşte *„Écrivain de feu, Philosophe et Poète"* şi-1 salută ca pe cel dintîi care a dat artei dramatice însuşirea de a zgudui sigur şi repede sufletul spectatorilor. Lessing îl ridică în slavă şi se declară emulul lui ; dar cu piesele *„larmoyantes"* pe care le scrie, *Emilia Galotti* şi mai ales *Miss Sarah Sanson,* ajunge de-a dreptul la melodramă. Goethe a reuşit mai bine cu *Clavigo* şi splendid cu *Stella,* strălucitoare beţie de lacrimi, plină de tinereţe şi sentiment.

Dar să nu denigrăm melodrama ; cred, dimpotrivă, despre ea că e o esenţă de mare teatru. înainte de a încerca să mă explic, vreau să spun numai că dacă Diderot n-a scris melodramă, cel puţin i-a plantat sămînţa, şi acesta nu-i un merit neînsemnat. Apropiat ca sentiment de Fragonard şi, din păcate, mai mult încă de Greuze, Diderot nu putea fi un creator de mîna întîi, dar era un spirit *maieutic,* care a stîrnit geniul altora.

Evoluţia teatrului de la comedia clasică pînă la principiul melodramei apare foarte limpede în cele trei piese ale lui Beaumarchais din ciclul Almaviva ; e adevărat că numai primele sînt capodopere ; *Nunta lui Figaro* e reuşita supremă a comediei ambigue, insinuante, senzuale, în care tranziţiile şi devenirea epocii apar mai bine ca oriunde ; comedia mussetiană descinde direct din aceasta. *La mère coupable,* care conţine elemente de melodramă (deşi cu happy--end), are parcă un fundal întunecat, pe care se întrezăreşte ghilotina. Iar prima piesă a lui Beaumarchais, *Eugénie,* e tot un fel de melodramă ; în acel *Essai sur le genre dramatique sérieux* care o însoţeşte, autorul, după ce îşi revendică patronajul lui Diderot, defineşte oarecum esenţa melodramei.

Nu ştiu dacă nu ne-am făcut despre melodramă o idee cam strimtă şi bazată pe unele preconcepţii. Nu ştiu ce valoare au piesele unor Pixérécourt, Bouchardy, Meurice, dar cred că sînt în orice caz mai bune decît dramele romantice din aceeaşi vreme. în orice caz, ele implică o *ştiinţă* a teatrului, o dozare sigură a efectelor, a unei tensiuni extreme şi a unor descărcări emoţionale puternice, cu caracter de comoţie ; mijloacele ei nu sînt numai verbale, ci şi fiziologice şi în general materiale, angajînd toate elementele spectaculare, de la mimă la decor şi la sunet ; merg deci la o *totalitate* teatrală, şi nu e de mirare că Antonin Artaud înscrie melodrama în manifestul său pentru un „teatru al cruzimii". Mai departe, nu ştiu dacă *Woyzeck,* care descinde din revoluţia dramatică a lui Diderot, nu e în fond o extraordinară melodramă.

Şi, în definitiv, melodrama nu îmi pare deloc aşa de străină de marea artă tragică. Toate trăsăturile ei pe care le-am enumerat adineauri sînt şi ele ale tragicului. Diferenţa e că tragedia are un sens metafizic şi moral, iar melodrama numai unul moral ; în melodramă, binele şi răul sînt într-o opoziţie simplă ; în tragedie, antagonismul lor e complex şi transcendent. Nu putem şti cîte dintre tragediile greceşti neajunse pînă la noi vor fi fost în fond nişte melodrame, dar multe piese ale teatrului elizabetan, şi nu din cele mai neînsemnate, nu lasă nici o îndoială în privinţa aceasta.

în celebrul *Paradoxe sur le comédien,* Diderot formulează nişte precepte surprinzătoare pentru o epocă şi pentru un autor care exaltau natura şi viaţa afectivă : actorul nu trebuie să fie simţitor, ci conştient, să-şi calculeze efectele şi să le stăpînească. Ideea aceasta va fi reluată mai tîrziu într-un fel ca artă poetică de Poe, în *Filozofia compoziţiei,* şi apoi de Valéry şi de alţii. Dar dacă în cazul acestora e vorba

de o metodă personală negeneralizată (de ce n-ar crea poetul în febra „inspirației" ? Valéry a mers cam prea departe cînd a declarat că preferă să scrie conştient ceva slab decît o capodoperă sub impulsul unui demon obscur ; iată o dovadă că „prea multă minte strică"), în cazul actoriei, Diderot are sigur dreptate, şi paradoxul lui e în fond la mintea omului : actorul trebuie să dispună de efectele sale la oră fixă şi să le reproducă oricînd. Numai că Diderot cam dă apă la moară tipului cabotin, care în plină tiradă sfîşietoare face cu ochiul înspre culise ; îi scapă reconstituirea intelectuală a emoției în conştiință, pentru a-i comanda efectele dinăuntru în afară. Dar n-are importanță : Diderot rămîne primul care a proclamat un principiu *tehnic* al artei comedianului împotriva unui joc empiric şi aleatoriu.

Gordon Craig a ratificat în fond ideile lui Diderot, iar experimentele cele mai îndrăznețe ale teatrului modern îşi pot afla în ele izvoare legitime.

Experiență, experiment, cultură

Termenul acesta de „experiment", de care se cam abuzează şi care şi aşa e destul de iritant prin tonul savant şi pretenţios, spune totuşi ceva; nu s-a adăugat fără rost cvasi-sinonimului său „experienţă". Dacă în. ştiinţele exacte aceşti termeni înseamnă într-adevăr acelaşi lucru, se simte bine că în artă nu sînt substituibili. „Experienţă" are accepţii mai uzuale ; se referă, de pildă, la rutina meşteşugărească, la iscusinţa acumulată, tot aşa cum în sens mai larg se spune de cineva că are experienţă. Dincolo de aceasta, şi mai în adîncime, tocmai experienţa trăită, dar trăită reflectat, conştient, premeditat (deci nu simpla „felie de viaţă"), a dat, mai ales între cele două războaie, o literatură a „experienţei", a „aventurii" şi a „riscului", care caută în experienţele-limită (revoluţia ca aventură individuală, războiul, frica, moartea) un spor de conştiinţă convertibil artistic. Malraux, Hemingway, colonelul Lawrence, pentru a nu cita decît figurile mai impresionante, au ilustrat această atitudine, obiectivînd exemplar experienţa personală. Sînt multe de spus despre această literatură a „experienţei", despre nevoia de autenticitate şi cunoaştere pe care o exprimă, despre antecedentele ei, dar să nu lungim vorba.

E destul acum să luăm seama că în artă experienţa are o accepţie materială, pe cînd „experimentul" are

una formală. Fireşte, nu urmează de aici că acesta ar fi ceva accidental şi de suprafață; totdeauna în artă problemele formale sînt de substanță ; sper că spun lucruri comune. Problemele formale şi necesitatea experimentului apar ca fenomene de criză a expresiei. Şi despre asta sînt multe de spus, dar deocamdată nu mă încumet; de fapt, nici nu e nevoie, au făcut-o bine alții, oameni pricepuți, şi nu ştiu ce aş putea să adaug.

Pentru moment, aş vrea doar să remarc că, fiind materială, experiența nu inovează, pe cînd experimentul, fiind formal, e prin esență inovator şi presupune un punct de vedere *a priori.* Ca urmare, el tinde în genere să constituie o metodă şi se acompaniază adesea cu susțineri şi argumentări teoretice. Aceasta nu lipseşte de a-i atrage destulă antipatie şi obiecția că adevărata creație se susține prin ea însăşi şi n-are nevoie de atîtea explicații şi argumente. De fapt, nu prea e aşa, o ştim prea bine. Cu atît mai mult experimentul, venind, cum spuneam, la un moment de criză a expresiei, ca o tentativă de a o depăşi, sau (ceea ce în fond nu e altceva) de a o accentua, are nevoie de explicații şi teoretizări legate într-un fel de mutațiile mai particulare sau mai generale, mai obscure sau mai vădite, survenite din diverse cauze în sensibilitatea şi mentalitatea epocii şi determinînd criza de expresie. Se poate obiecta, fireşte, că atîția artişti mari îşi văd liniştiți de creație, deloc afectați de pretinsa criză, şi că deci experimentul e pură fumisterie, impostură, snobism etc., etc. Cum să se lămurească neted atîtea nedumeriri, cînd nimic nu e exclusiv, cînd atîtea coexistă şi nici o schimbare nu e totală ?

Altă obiecție, de o naivitate mai evidentă, este că experimentul, nefiind produs finit, ci, cum o indică

însuşi cuvîntul, simplă „încercare", exerciţiu de atelier, nu e onest a-l propune publicului ca „operă". Fireşte că orice artist îşi „experimentează" mijloacele în laboratorul său intim de creaţie, dar a înţelege astfel noţiunea de experiment înseamnă a confunda un fenomen deosebit şi manifest, simptomatic pentru anumite momente din istoria artei, cu o condiţie comună, de la sine înţeleasă şi privată, a elaborării artistice ; înseamnă a ignora tocmai problema în discuţie, a nu lua măcar act de existenţa unui fenomen în orice caz notabil prin caracterul său demonstrativ şi, îndeobşte, şocant. Căci reacţia publicului este un factor constitutiv al experimentului ca atare, efectul de şoc, eventual chiar de scandal pe care-l produce reprezentînd una din funcţiile lui esenţiale. Efect, se înţelege, nu scop, şocul scutură clişeele gustului, îi clatină idolii şi, deconcertînd receptivitatea sclerozată de stereotipiile „culturale", o revirginizează mai mult sau mai puţin, făcînd-o aptă să primească (sau să respingă, dar nu mecanic) mai curînd sau mai tîrziu noua modalitate de expresie. Aşa au fost, după multă ceartă, asimilate încetul cu încetul de public şi pînă la urmă consacrate cele mai strălucite experimente din ultima sută de ani, pictura impresionistă şi suprarealismul. Altele n-au prins, ca de pildă „poezia ştiinţifică" a nefericitului René Ghil sau, mai recent, „letrismul" norocosului Isou. Vom vedea ce se va întîmpla şi cu „noul roman".

în general, experimentul are o alură iconoclastă, afectează un soi de vandalism mai mult sau mai puţin verbios, o răfuială cu valorile consacrate. Asta sperie şi supără foarte tare pe intendenţii culturali şi multe persoane de bine, „apărători" ai tradiţiei şi culturii : guvernante, profesori, arhivari, notari şi alţii tot aşa de tari. Experimentul fiind totdeauna

de avangardă, are un caracter de frondă, iar partizanii lui pomenesc nu rareori de arderea muzeelor şi bibliotecilor. *„Enjiniravec Ies chefs d'oeuvre* f, striga Artaud, experimentator nu foarte inspirat în practică, dar genial ca teoretician. Aceste atitudini sînt (dar nu chiar totdeauna) platonice ; ele au în tot cazul sensul unei violenţe regeneratoare. Demolările acestea ipotetice nu fac decît să cureţe terenul (ar fi bun aici nemţescul „răumen") de toţi saprofiţii academici închistaţi în jurul capodoperelor, restaurîndu-le pe acestea în aria lor spirituală originară. Cultura se revoltă din cînd în cînd contra „culturalului".

Experimentul e fără îndoială un fenomen de avangardă, dar nu ştiu dacă avangarda recurge totdeauna la experiment. Dacă, bunăoară, *La bataille d'Hernani* şi tot romantismul francez a fost cumva o avangardă, e clar că nu a avut nimic de natura experimentului (cum a avut însă la vremea sa pictura unui Paolo Uccello şi a primilor renascentişti).

încă o obiecţie care se aduce experimentului de artă este că ar fi un fenomen de tranziţie, caduc prin natura lui. Nici nu apucă bine să-şi dea măsura, şi aflăm îndată că e depăşit, că arta „revine la normal". Revenirea aceasta „la normal" e o veche veste retrogradă ; am auzit-o de atîtea ori, nu numai în materie de artă.

Cît despre tranziţie şi depăşire, ce să mai spunem ? Mă rog, ce nu e tranzitoriu pe lumea asta, ce nu se depăşeşte ? Dar în ce priveşte caducitatea, nu e chiar aşa sigur. Nu tot ce se depăşeşte e caduc.

Experimentul, cu tot ce presupune el aleatoriu şi riscant, apare totuşi cu o finalitate proprie, cu şansele lui în sine, nu ca o schelărie provizorie pentru altceva. Poate să rămînă doar atît ? Desigur. Implică

un pariu, ce se poate eventual pierde ? Dar poate tot atît de bine, eventual, să-şi impună produsele. în definitiv, orice operă e un pariu pe care-1 decide posteritatea. Cultura e făcută din cele care s-au cîştigat, printre care sînt şi cîteva „experimente". Cum zice o vorbă veche : urma alege.

Teatrul lui Lucian Blaga

Teatrul lui Lucian Blaga a avut şi are încă o soartă ingrată, care pare să fie, pînă acum, cea a marilor texte ale dramaturgiei noastre contemporane. Ca şi superbul *Danton* al lui Camil Petrescu, rămas pînă astăzi nejucat, *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* nu au ispitit nici un director de teatru şi nici un regizor. Cele care au fost jucate, *Meşterul Manole* (în 1929), *Cruciada copiilor* (1930) şi *Avram lancu* (în 1935), nu au atras public şi nu au rămas în repertoriu. (Nu ne referim pentru moment la *Anton Pann,* jucată postum.) După cum rezultă din cronicile dramatice şi după cum era de altfel de aşteptat, au fost jucate într-un chip cu totul nepotrivit cu densa lor poezie transfiguratoare, încărcată de semnificaţii[1].

1. Deşi *Meşterul Manole* s-a bucurat de o distribuţie din care făceau parte actori ca Aura Buzescu (Mira), Nottara (Găman), lancu Petrescu (Bogumil), Calboreanu (unul din zidari), în regia lui Soare Z. Soare. Tradiţia de joc a Teatrului Naţional, cu şabloanele ei inveterate, era incompatibilă cu teatrul lui Blaga, pentru care, chiar actori de prima mărime au nevoie, cum vom încerca să arătăm, de o anumită iniţiere şi exercitare. Iată mărturia unui critic : „Mi-aduc aminte că actorul care a interpretat pe Meşterul Manole acum 14 ani (Pop--Marţian, n.n.) a dus-o într-un răcnet de la începutul pînă la sfîrşitul dramei!" Şi ceva mai jos : „Mi-aduc aminte de reprezentarea *Cruciadei copiilor.* Vai! Ce spectacol de neînţelegere a textului şi de rasoleală" (O. Şuluţiu, într-un articol din 1942, în *Revista Fundaţiilor).*

(Singur Ion Sirbu, pare-se, în rolul lui Popa Păcală din *Avram Iancu,* a reuşit o frumoasă creaţie.) Atît de puţin a fost reţinut teatrul lui Blaga, încît Mihail Sebastian, care în repetate rînduri a scris despre penuria literaturii noastre dramatice interbelice, regretînd că nu avem un teatru la nivelul marilor noastre creaţii lirice şi epice ale curentelor de idei ale acelui timp, omitea teatrul lui Blaga, Sebastian, care invoca pe Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, reclamînd teatrului la această treaptă poezie şi gînd, şi care fără îndoială avea în minte lirica şi filozofia lui Blaga, pierdea din vedere tocmai teatrul acestuia, adică opera dramatică ce răspundea mai mult decît cu prisosinţă unei atari exigenţe. într-adevăr, lăsînd la o parte teatrul lui Blaga şi pomenitul *Danton,* şi la altă treaptă desigur, dar la una totuşi ce onorează literatura noastră, doar cîteva piese, printre care cele trei comedii ale lui Sebastian însuşi (ca să fim sinceri, mîna în foc nu o punem decît pentru acestea şi pentru *Jocul ielelor* şi *Act veneţian,* ultimele două de asemenea, cum se ştie, rămase nejucate de-a lungul deceniilor), toată producţia „originală" ce s-a perindat pe scenele noastre între cele două războaie ni se pare, ca să folosim un eufemism, mai mult sau mai puţin neglijabilă[1].

1. Pentru a nu părea prea exclusivi, lăsăm vreo trei-patru locuri libere, în care ar putea intra, să zicem, *Capul de răţoi* şi... ? Ar trebui explorat teatrul lui N. Iorga. Este exclus să fie în întregime caduc: Iorga avea un simţ dramatic excepţional, de care dau dovadă atîtea pasaje din articolele, discursurile, portretistica şi istoriile lui. Cine ar avea răbdarea să întreprindă această cercetare, acela merge la sigur că va da măcar peste nenumărate fragmente frumoase. E infinit preferabil să se joace texte inegale şi poate doar fragmentare ale unui

Dar teatrul lui Lucian Blaga face corp aparte. Scris într-un soi de versete şi de proză uneori rimată interior, ce-1 aseamănă cu teatrul lui Claudel, dînd cuvîntului o pondere şi o putere ce excede simpla lui funcție comunicativă, plin de gînduri pînă peste margine, de o senzualitate nu rareori perversă, parcurs de un vast şi obscur panteism, încărcat de metafizică şi teodicee, teatrul lui Blaga nu putea lesne găsi înțelegere. Spiritul rutinier şi inveteratele prejudecăți ale „tehnicii teatrale" l-au socotit „nescenic". Poate că sîntem afectați de o iremediabilă candoare, dar cum e cu putință să nu fie „scenic" un text de mare poezie dramatică şi în schimb să aibe această calitate atîtea industrioase ieftinătăți, gingaşe, grave sau futile, aceasta nu izbutim s-o pricepem. Dar asta e o veche poveste.

Obiectul încercării de față e de a reliefa tocmai „teatralitatea" dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul ei „jucabil" şi marea, exemplara ei valoare spectaculară. Încercînd aceasta, intrăm în contradicție nu numai cu ceea ce am numit adineaori rutina şi prejudecățile „tehnice", dar şi cu opinia unei minți ilustre : „Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă constînd în schematism şi într-o relativă stilizare şi deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil"[1], scrie G. Călinescu. Iar despre *Meşterul Manole:* „Desigur că publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică, şi ca atare drama rărnîne o simplă lectură

autor de acest calibru, decît confecțiile fără cusur ale atîtor autori celebri, a căror listă memoria nu ne ajută să o întocmim.

1. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, 1941, p. 797.

pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism"[1]. Numaidecît să băgăm de seamă că unele dintre trăsăturile enumerate în primul citat („multă poezie", „conflict de idei", „mitologismul", „relativă stilizare a gesturilor") aparţin şi teatrului tragic grecesc. Iar acestuia, aşa cum arătam cu alt prilej[2], nu-i convin cîtuşi de puţin o înscenare şi un joc naturaliste şi psihologizante, ci o anumită ţinută ceremonială în gest şi verb, o anumită „ritualitate", şi o maximă exercitare a respiraţiei şi a rostirii cuvîntului, prin care textul să-şi declanşeze întreaga sa virtute incantatorie. Teatrul lui Blaga, spune med departe G. Călinescu, are nevoie de un public care „să intre cu uşurinţă în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total". Aşa era publicul căruia i se adresa tragedia greacă. Aşa trebuie şi poate să fie publicul teatrului lui Lucian Blaga, care nu e doar un teatru pentru esteţi şi pentru rafinaţi. Publicul este educabil şi în stare să participe „cu suflet total" la reprezentaţii date cu cele mai grele şi pline de sens texte, dacă sînt jucate adecvat.

Nu fără bună ştiinţă am evocat adineaori tragedia greacă. Să nu se înţeleagă că teatrul lui Blaga ar fi cîtuşi de puţin tributar acestui model. E un teatru modern, legat de vastul curent antinaturalist şi poetic, care de la W.B. Yeats la Werfel şi Claudel, de la J.M. Synge la Garcia Lorca, Ramon del Valle-Inclan şi Michel de Ghelderode, pînă astăzi, la Beckett şi Eugen Ionescu, a dominat marile linii ale dramaturgiei veacului nostru, în consonanţă cu teoriile şi acţiunea unei întregi suite de oameni de teatru inovatori, de la Gordon Craig la Antonin Artaud. Dar teatrul lui Blaga este, în principalele sale opere, un

1. *Ibidem.*
2. V. în volumul de faţă pp. 119 şi urm.

teatru tragic, de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului, după cum vom vedea. El produce acea profundă comoție regeneratoare, proprie tragediei şi care este efectul numit *catharsis.* Cu geniul comic al lui Caragiale şi cu geniul tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică.

într-un articol publicat în 1942, Octav Şuluțiu[1] sublinia şi el esența tragică a două dintre piesele lui Blaga *[Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor),* făcînd în genere o categorisire cam şcolărească şi naivă, deşi în maniera lui degajată, cu vervă şi spirit polemic. El aducea totodată şi cîteva observații juste asupra felului cum trebuie jucat acest teatru, insistînd asupra valorii expresive a tăcerii în dozajul debitului verbal. Destul de curioasă apare însă străduania lui de a demonstra caracterul creştin al teatrului lui Blaga. „E ciudat - scrie el - că deşi în filozofia sa Lucian Blaga a ajuns la concluzii în dezacord categoric cu doctrina creştină, teatrul său păstrează un caracter creştin, nu numai în preocupări, ci şi în ideația lui. E drept că pe ici, pe colo apar trăsături păgîne, eresuri..." Adevărul este că în trei din piesele lui Blaga *(Tulburarea apelor, Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor* - pantomima *învierea* foloseşte din creştinism doar o imagine simbolică) sînt în dezbatere *teme* creştine, care constituie acel fond sacral, comunitar, al ordinei din care are loc ruptura tragică. Dar teatrul lui Blaga nu putea fi creştin, în primul rînd pentru că o tragedie pur religioasă sau pur ireligioasă e de neconceput. Tragicul se naşte

1. *Schiță de* studiu *asupra teatrului lui Lucian Blaga,* în *Revista Fundațiilor,* nr. XI, 1942.

cînd se produce o înfruntare între concepțiile cosmice şi sacre ale unei comunități, pe de o parte, şi conştiința individuală, pe de altă parte, şi cînd atît revolta, cît şi ordinea au îndreptățire şi forță, iar opoziția lor se exprimă într-o contestație de supremă tensiune. Tragedia şi termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine şi rău; binele şi răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forțele răului se declanşează nimicitor cînd pasiunea sau *dreptatea* eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Iar acest dezastru are un caracter de necesitate ineluctibilă (ocvocvKr|}, pe care eroul o asumă. Toate acestea au loc în teatrul lui Blaga (în *Zamolxe, Tulburarea apelor, Meşterul Manole, Cruciada copiilor* şi *Avram lancu).* în al doilea rind, teatrul lui Blaga nu putea fi creştin, nu numai pentru că orientarea filozofică a autorului este declarată necreştină (şi a dus în cele din urmă, cum se ştie, la o ruptură zgomotoasă cu gruparea ortodoxistă a revistei *Gîndirea,* la care colaborase două decenii, fiind unul din principalii ei întemeietori), dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga şi îi constituie sîmburele originar sînt tocmai acele trăsături păgîne şi eresuri, care apar nu numai „pe ici, pe colo", cum spune Şuluțiu. Cu privire la eresurile populare, cărora Blaga le acordă un loc important în opera lui, Ov. S. Crohmălniceanu, vorbind de rostul lor în *Tulburarea apelor,* scrie, citind şi din *Spațiul mioritic:* „Piesa urmăreşte să fie o pildă a ideilor lui Blaga cu privire la modul «organic» în care poporul român ar trăi ortodoxia. Aceasta i-ar permite să învingă ispita schismatică *printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare şi poetice.* Eresurile populare ar fi, după Blaga, astfel de „ventiluri" spirituale prin care *motivele dogmei*

sînt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate pînă la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate şi de răspundere, ele *circulă libere, nealterînd fondul credinţei, ci, dimpotrivă, qjutîndii-i să rămînă intact (Spaţiul mioritic). Tulburarea apelor* vrea să fie o ilustrare a funcţiei acesteia pe care o joacă eresurile în viaţa spirituală a poporului român. Credinţa în Isus-pămîntul împacă sufletul de cioban al popei cu cerinţele creştine."[1] Fără îndoială, Blaga a văzut în eresurile populare acest mod organic al poporului român de a integra reminiscenţele păgîne în ortodoxie şi de a se menţine astfel în sfera ecumenicităţii, folosind acele puncte de minimă rezistenţă pe unde cadrul „eclesiei", nesuprapunîndu-se întocmai cu etosul ancestral primitiv, îşi încorporează, conservîndu-se, elementele persistente ale acestuia. Fenomenul acesta de „cristianizare a păgînismului" e clasic, chiar şi în aria mai vigilentă dogmatic a catolicismului. Dar că poziţia proprie a lui Blaga ar fi una măcar de afinitate cu ortodoxia şi că s-ar putea găsi în *Tulburarea apelor* şi în *Cruciada copiilor* un „elogiu al organicităţii ortodoxiei" ni se pare mai greu de admis. El avea o atenţie deosebită pentru caracterul revelator al eresurilor ca simptome ale unor resturi păgîne convertibile poetic, dar nivelul spiritual la care trăia era un păgînism de tip goethean, ce constituia fondul unui panteism filozofic analog (nu identic) cu al lui Goethe, în cazul special al lui „Isus-pămîntul" şi al Moşneagului din *Tulburarea apelor,* avem o interesantă mărturie a lui Blaga însuşi. într-un articol din 1940[2], în care amintind că în primăvara 1923 i s-a întîmplat

1. Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga,* E.P.L., Bucureşti, 1963, pp. 166-167.
2. *începuturile şi cadrul unei prietenii,* în *Gîndirea,* aprilie 1940.

să citească în *Gîndirea* un eseu remarcabil în care se tratau, între altele, anumite forme populare româneşti ale spiritualităţii creştine, el adaugă: „Concomitent, tipăream o dramă sui-generis, *Tulburarea apelor*. Plăsmuisem în drama mea, în care acţionează preoţi contaminaţi de duhul reformaţiunii, un personaj misterios; acest personaj întrupa nişte crezuri, sau mai curînd nişte eresuri, de o vădită similitudine cu modurile populare pe care... le punea în lumină." Am citat întîi acest articol din 1940 pentru că acolo se arată că e vorba de personajul Moşneagului din *Tulburarea apelor*; într-un articol mai vechi cu cinci ani[1], tema era precizată : ‚Acum cîţiva ani... într-un prea frumos eseu publicat în *Gîndirea* [...] atrăgea întîia oară atenţia asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns de studiat. în colinde, acele uneori atît de impresionante texte ale unei liturghii laice, cu nu ştiu ce cadenţe şi aer de ritual păgîn, se spune că griul ar fi fost făcut din trupul lui Hristos, iar vinul din sîngele lui Hristos. Despre această credinţă populară, care şi-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem şi noi cîteva cuvinte... în cultul lui Mithras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă lucrurile vizibile : griul, din coarnele taurului, vinul, din sîngele taurului etc... Tema sacrală, cu care vom aduce în firească legătură credinţa populară românească despre originea griului şi a vinului, este cea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă constă în împrejurarea că credinţa populară inversează, ca să zicem aşa, raportul definit în formula eucaristică... După credinţa populară, nu un oarecare grîu se preface în trupul lui Hristos, ci tot griul... e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub

1. *Temele sacrale şi fondul etnic,* în *Gîndirea,* I, 1935.

ochi un gen de cosmogonie în miniatură... Oricît cultul mitraitic ar fi înrîurit cultul bisericilor creştine (fapt istoric de necontestat), nu înclinăm deloc spre ipoteza unei influenţe mitraitice asupra credinţei populare româneşti despre originea griului şi a vinului. Dar asemănarea dintre mitul mitraitic şi cel popular românesc nu pierde din interes nici dacă înlăturăm din capul locului posibilitatea continuităţii lor prin înrîurire... Nu e desigur pentru nimenea o noutate să afle că doctrina creştină a acceptat în alcătuirea ei, prin mascare sau modificare, o mulţime de elemente păgîne. Procesul de cristianizare a păgînismului a durat multe veacuri. în credinţa populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mişcare tocmai întoarsă : *e aici vorba despre o paganizare a unei teme creştine."* (s.n.) Să lăsăm la o parte probabilitatea unei prezenţe a cultului lui Mithras pe teritoriul Daciei prin introducerea lui de către legiunile romane, în rindurile cărora se bucura de o deosebită favoare, sau chiar, cum lasă Pârvan să se înţeleagă, ca o rămăşiţă străveche a unui sincretism traco-iranian[1]. Aceste ipoteze ştiinţifice nu ar fi adăugat prea mult punctului de vedere al lui Blaga, pe care îl interesa în primul rînd tendinţa spontană a poporului de a *paganiza* şi *mitiza* temele credinţei. Avem aici declaraţia explicită a autorului că în figura Moşneagului din *Tulburarea apelor* şi în „doctrina" lui despre *Isus-pămintul* e vorba de o cosmogonie cu substrat păgîn şi cu înţelesul unui panteism imanent : natura vizibilă şi materia toată sînt învestite cu *logos.* Tot ce poate fi mai în contradicţie cu

1. V. Pârvan, *Genetica,* Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1926, p. 522 şi *Dacia,* Ed. Ştiinţifică, Buc., 1958, pp. 60, 103.

ortodoxia. în poemul dramatic, ideea aceasta capătă o splendidă formulare poetică :

Moşneagul :
Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lingă noi - izvor limpede şi mut,
totdeauna lingă noi - nesfîrşire de lut.
Patrasia:
Cu picioarele sîntem pe trupul său ?
Moşneagul:
Pămîntul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm prin eucaristie.

(Tabloul III, *Moaştele)*

Se vădeşte la Blaga de altfel un soi de mică bucurie drăcească de cîte ori i se pare că ar fi rost de tras către păgînesc şi profan vreo practică sau rit din cutuma creştinismului popular. în 1925, relatînd o călătorie de prospecţiuni folclorice făcute împreună cu Tiberiu Brediceanu, care înregistra pe „fonograful de ceară" cîntece şi colinde, reproduce o conversaţie avută cu acesta în tren, la înapoiere. Prietenul său muzician distingea caracterul imuabil al colindei faţă de variabilitatea ca substanţă muzicală a cîntecului: „... în colindă, cîntăreţul se simte oficiind... Colinda are un ce ritual, prin urmare, e lege. Poporul nu îndrăzneşte să schimbe nimic din ce ţine de ritual, - fie acest moment ritual chiar de o natură mai profundă. Colinda rămîne prin tradiţie şi se menţine invariabilă din generaţie în generaţie. De aceea, colindele aşa cum le avem sînt muzică veche ; cît de veche, greu s-ar putea şti, dar în orice caz, foarte veche. Şi pentru a pune accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observaţii făcute de Brediceanu în goana trenului o ipoteză poetică :

- Mai ştii... în unele colinde se păstrează încă fărîme de cult păgîn...

Şi el suiide:

-Mai ştii..."[1]

Predilecţia lui Lucian Blaga pentru substratul păgîn al formelor tradiţionale de viaţă comunitară, din care îşi alege materia poetică, simţul lui pronunţat pentru ritualitate şi mit, asociate cu acuitatea lui intelectuală şi aptitudinea dialectică, explică de ce el a fost pînă acum singurul nostru poet capabil de creaţie tragică. Poate Eminescu, de ar fi avut răgazul să-şi ducă la împlinire proiectele dramaturgice, ar fi izbutit acest lucru mai înainte. Opera filozofică a lui Lucian Blaga, vastă variantă teoretică a poeziei lui, postulînd acele „categorii abisale" ale inconştientului, face din existenţa în „orizontul misterului" esenţa însăşi a fiinţei umane. Filozofie de poet! La drept vorbind , cu toată puterea lui de organizare sistematică, cu toată bogata lui informaţie ştiinţifică şi ingeniozitatea teoretică cu care o manevrează, Lucian Blaga nu a dat cu trilogiile sale propriu-zis o filozofie, în mei un caz una cu acoperire ştiinţifică. Cît de incompatibilă este această, de altfel, deosebit de frumoasă şi sugestivă speculaţiune, cu ideologia noastră materialist-dialectică, nu mai e nevoie să subliniem, şi nu intră în cîmpul cercetării noastre o atare discuţie. Pentru o analiză completă şi nuanţată a operei şi gîndirii lui Lucian Blaga, pentru o exactă situare a lui în aria curentelor de idei dintre cele două războaie, precum şi pentru o atentă şi probă discriminare a ceea ce, pe de o parte, a însemnat la el o poziţie iraţionalistă nu rareori confuză şi retrogradă, iar pe de altă parte, una umanistă, cu caracter protestatar anticapitalist şi antifascist, îl

1. *Cîntece* şi *colinde,* în *Cuvîntul* 3 mai 1925.

trimitem pe cititor la volumul pomenit mai sus al lui Ov. S. Crohmălniceanu şi la studiul excelent al lui N. Tertulian[1]. Nu ni se pare însă de prisos să relevăm faptul că formaţia şi debutul lui Blaga sub constelaţia expresionismului german reprezintă într-un fel o situare la „stînga" ; mişcarea însăşi a suferit mai tîrziu, în persoana unora dintre corifeii ei, rigorile regimului nazist (Werfel, exilat, Kasimir Edschmid, persecutat etc.) în ţară, Blaga s-a declarat, alături de pictorii Iancu şi M.H. Maxy, pe poziţii de avangardă, care implicau şi un protest antiburghez. Expresionismul, de altfel, ca şi concepţiile filozofice care l-au influenţat pe Blaga (Klages, Spengler), izvorau dintr-un asemenea protest, însă oroarea pe care i-o inspirau realitatea lumii capitaliste şi alienarea omului în condiţiile exploatării s-a tradus într-un refuz al realităţii în genere şi al civilizaţiei tehnice în special. De aici, o neîncredere în ideea de progres şi chiar un dezgust faţă de social în favoarea „cosmicului" şi metaficicului, atitudine evazionistă, cu consecinţe retrograde. Dacă poziţia noastră ideologică ne face să respingem filozofia lui Lucian Blaga, în acelaşi timp tot ea, tocmai din obligaţia de obiectivitate critică pe care ne-o impune, ne interzice să o repudiem : e vorba nu numai de o operă de o rară frumuseţe în sine, cu nenumărate sugestii foarte fecunde pentru studiile de artă şi etnografie, dar e vorba şi de un monumental efort teoretic, ce face dată în istoria gîndirii româneşti. Tîrzia adeziune a lui Lucian Blaga la transformarea revoluţionară a României e fără îndoială rezultatul unei adînci şi îndelungate dezbateri de conştiinţă. Iar atunci cînd s-a produs, a luat forma unui soi de exultaţie dionisiacă. Pe lîngă

1. N. Tertulian, *Lucian Blaga,* în *Viaţa românească,* nr. 6-7, 10, 11, din 1963.

un ideal de dreptate socială ce nu i-a fost niciodată străin, va fi văzut poate în triumful revoluției socialiste un triumf al omului faustic, o irezistibilă şi vastă „demonie" a istoriei, o afirmare a forțelor imanente, „htonice", şi al unui „logos al naturii" ? Aceasta e şi părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu : „Forțelor generatoare de istorie, Blaga le descoperea corespondențele naturale, cosmice... Blaga e evident, în ultimele sale poezii, mai goethean ca oriunde, dar în sensul demonic, pe care încă din *Daimonion* înțelegea să-l dea unuia din principiile esențiale ale titanului de la Weimar."[1]

Cu noțiunea aceasta a „demonicului" ne întoarcem la tema noastră. „Demonicul" e cheia întregii viziuni şi creații a lui Blaga şi joacă în teatrul lui un rol covîrşitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereuşitei *Daria* (1925) şi a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile[2] şi în care diavolul, în cele din urmă păcălit, apare sub numele cu substrat bogomolic de „Nefîrtate", toate piesele lui Blaga au o încărcătură „demonică", purtată de personaje ca Zamolxe, Domnişoara Nona, din *Tulburarea apelor,* tatăl, din *Iuanca,* Meşterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiilor.* Avram lancu şi, într-o mai slabă măsură, Anton Pann[3]. Orice regizor sau actor

1. *Op. cit.,* pp. 146, 54.
2. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Buc., 1946, pp. 269-270.
3. Despre geneza ultimei piese, *Anton Pann,* avem o mărturie a lui Blaga, din care se vede cît de îndelungată a fost la el gestația acesteia (care ni se pare, de altfel, în ciuda frumoasei idei ce-i stă la bază, mult inferioară celorlalte, versiune românească a unui Cyrano de Bergerac în anteriu, însă frumos şi cu succese): „Din partea unui ziar străin mi s-a cerut nu de mult un articol despre proverbele româneşti. Prilej pentru mine

care intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi şi medita placheta *Daimonion*\ în care, dincolo de interpretarea şi comentarea concepției goetheene asupra „demonicului", se încheagă o viziune personală a lui Blaga.

în genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva „demonic".

Zamobce, despre care se crede îndeobşte că e un simplu poem liric dialogat, ce şi-ar ii avut mai curînd locul în volumul de poeme Paşii *Profetului,* apărut în acelaşi an (e solidar, într-adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist şi de un „panism" nu lipsit uneori de retorică) - e în realitate de o valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidență cînd nişte oameni de teatru fără prejudecăți se vor încumeta să-1 joace. De cînd e lirismul un balast în teatru ? Iată încă o prejudecată rutinieră. în afară de comedie (şi încă!), nu *există* mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndirn, bineînțeles, la un lirism de anvergură şi forță, nu la lirismul superficial, uneori aşa-zis „discret", alteori de o jenantă indiscreție, pe care îl întîlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamobce,* intitulat „mister păgîn", e o perfectă tragedie, în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanități iconoclaste şi de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetății

de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mînă: *Povestea vorbei...* în Anton Pann s-a încarnat întîia şi ultima oară proverbul românesc; apariția lui e în felul său desăvîrşită... Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeaşi măsură proverbul, să aibă acelaşi tact, aceeaşi dragoste în întrebuințarea lui ca Anton Pann, profesorul de muzică cu viața împărțită între biserică şi aventură." (*Studiul proverbului,* în *Cuvîntul,* 25 iunie 1925).

1. Lucian Blaga, *Daimonion,* Cluj, 1930.

şi a legii, reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învăţătura lui Zamolxe şi a o face inofensivă, Magul îl zeifică şi-i ridică statuie în acel panteon. Zamolxe, dărimătorul de idoli, îşi sfărimă propria statuie, şi e ucis de mulţimea propriilor săi închinători, care nu-1 recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-1 va înfăţişa, cum am văzut, şi tema lui „Isus-pământul" din *Tulburarea apelor,* apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe:

> Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decît aşa:
> îl întrupezi în floare şi-1 ridici în palme,
> îl prefaci în gînd şi-1 tăinuieşti în suflet,
> îl asemeni c-un izvor şi-1 laşi să curgă lin peste
> picioare.

Această topire a divinului în natură ajunge în fond la o tăgadă a divinităţii ca atare şi la o afirmare a omului:

> Le-am spus : noi sîntem văzători,
> Iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
> Fiecare e copilul lui -
> Şi fiecare îl purtăm de mînă.

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos", de tot ce ţine de germinaţie şi devenire :

> Mă-mpărtăşesc cu cîte-un strop din tot ce creşte
> şi se pierde.
> Nimic nu mi-e străin.
> şi numai marea îmi lipseşte.
> Duhul meu - al meu sau al pămîntului e tot atît -
> şi-a aşternut aici cojocul său şi-aşteaptă.

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral:

Atît de singur, că de mult uitat-am să mai fac
deosebire
între mine şi-ntre lucruri.
Numai om cu om eşti: tu şi eu.
Singurătatea spălăceşte-aceste mărginiri,
şi-mpletindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă
şi te scurgi în unde şi-n pămînt.

E o demonie a teluricului, a imanenței.

Zamolxe are la un moment dat în peştera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moşneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spini şi un bărbat legat pe un rug. în aceştia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus şi Giordano Bruno ; ei sînt într-un fel „daimonii" lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-şi asume misiunea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gîndului pînă la ultima lui consecință :

Zamobce:
Cine te-a ridicat pe rug ?
Cel de pe rug :
Cumpătatul veşnic treaz.
Zamolxe:
Nu-1 ştiu.
Cel de pe rug:
Cumpătatul e cel ce te opreşte
Să istoveşti un gînd.
La drumul jumătate te înlănțuie
Şi-ți strigă: „Destul, nebunule !"
Căci vezi: un gînd întreg e o năpastă.
Ci eu îți zic : Năpastă ? Fie !

(Act. 2, II)

în „cumpătatul veşnic treaz" e acuzat spiritul de prudență şi autoritate mereu la veghe. Acelaşi îndemn i-1 dăduse şi primul:

Cînd eşti izvor nu poți decît să curgi spre mare !
Zamolxe, tu ce adaşti ?

în sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănțuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. Cum scrie Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele piese ale lui Blaga: „motivul dansului eliberator rămase şi mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. îl întâlnim în *Tulburarea apelor-,* îl întîlnim în *Fapta* (mai tîrziu rebotezată *Iuanca,* n.n.). Dar şi acolo unde el lipseşte, o însuşire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe, în care individualitatea se depăşeşte... Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre"[1]. Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a geților, cu un cult ascetic şi abstinent, aşa cum susține Pârvan[2], Lucian Blaga face un erou uman, cu o

1. Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga,* în *Cuvîntul,* 11 şi 18 decembrie 1925.
2. v. V. Pârvan, *Dacia,* p. 59 : „Nu credem că ne-am înşela prea mult dacă am atribui elementului iranian venit din Dacia o reînviere a credințelor uraniene şi solare, atît de scumpe carpato-danubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigienii şi grecii înşişi s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geții au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului... Cînd au venit sciții, tracii din Carpați adorau, ca toți nordicii, pe zeul cerului înnourat, pe Zalmoxis". Şi *Getica,* p. 151 : „Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat de geți. Oameni sfinți vor fi la ei asceții care nu vor să ştie nici de lume, nici de femei, ci, în renunțare la orice bucurie a trupului, se devotează gîndului bun despre nemurirea de dincolo de viața trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viața cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu

filozofie a pămîntescului, căruia, divinizat, i se consacră un cult „htonic" şi dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic destinat morţii nu poate fi o divinitate, dar exprimă şi preferinţa lui Blaga pentru teluric şi demonic. Tendinţa lui constantă e de a trage cît se poate mai mult ce e cultural către pagînese şi orgiastic şi ce e zeitate către „htonic". Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Cari Clemen, care vede în Zalmoxis o zeitate htonică, a vegetaţiei, sărbătorită prin dansuri[1]. Dacă preoţii traci ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece întîi sufletul, aşa cum se spune în dialogul lui Platón, *Charmides*[2], să nu se uite că Dionysos şi Orfeu, zeităţi ale incantaţiei, erau de origine tracă, în opoziţie cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zamolxe în cîmpul „nebuniei traco-frigice", iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul „revoltei", scris

pe pămînt." Şi în notă : „Cred că e de prisos să mai analizez şi să resping în amănunte încurcata teorie a lui Kazarow despre un Zalmoxis, chtonian..." (p. 152). I. Coman, în studiul *Zalmoxis,* admite caracterul htonic iniţial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială : *„En tout cas, le caractère chtonien de Zalmoxis n'est une réalité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire"* (în *Zalmoxis, revue des études religieuses,* II, 1, 1939, p. 92). *„Zalmoxis fut, au début, une divinité chtoniene dont les traces sons assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grâce à une évolution longue et lointaine dans la passé des Gètes et d'autres tribus thraces. il devint le dieu des hauteurs et ensuite des cieux et de l'esprit." (Ibidem,* p. 110).

1. Cari Clemen, *Zalmoxis,* în *Zalmoxis, revue des études religieuses, idem.*
2. *Charmides,* de la 156 d. la 157c.

în acelaşi an cu *Zamolxe* şi referitor la „fondul nostru nelatin"[1]. în acest articol, el afirmă, sub dominanta latinității, persistența unui „fond latent slavo-trac, exuberant şi vital", care face uneori irupție din străfundurile inconştientului nostru etnic. „Aşa cum o înțelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie", spunea Blaga, invocîndu-1 pe Hasdeu drept „un mare îndemn pentru viitor". E greu să nu facem o apropiere între „simetria şi armonia latină" pe care o răvăşeşte uneori această revoltă şi „cumpătatul veşnic treaz" denunțat de vedenia lui Zamolxe.

Intimitatea cu sevele pămîntului se exprimă şi printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera dramatică şi lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca :

> şi pescuiam din fluvii somni rotunzi,
> ca pulpele fecioarelor...
>
> *(Zamolxe,* act. I, II)

sau

1. *Gîndirea,* 15 septembrie 1921. Mai tîrziu, Blaga şi-a repudiat mai mult sau mai puțin acest articol, ca „scris cu stîngăcie juvenilă şi prea unilateral poate", menționînd că nu i-a acordat nici un locşor în vreunul din volumaşele (sale) de eseuri" şi că termenul de „barbarie", deşi „rostit doar cu jumătate de gură, a făcut apoi fără încuviințarea (sa) carieră în eseistica românească". Păcat. Articolul, deloc huliganic cum s-ar fi putut crede, a foarte frumos şi măsurat în gîndire, cu toată violența lui. Aşa necules în volum cum a rămas, el nu e mai puțin un text însemnat şi revelator pentru traiectoria gîndirii lui Blaga. Dacă va fi fost luat cumva drept „argument" de către ridicola şi sălbatica „tracomanie" a mişcării de dreapta de mai tîrziu, aceasta e altă chestiune de care Blaga nu era răspunzător.

Zamolxe:
... reci şi jilave şopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.

(Act. 2, II)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonic", cu aer de magie. Nona, „fiica--pămîntului", în *Tulburarea apelor:* „De-ai fi biblie prăfuită,/ mi-aş lăsa urma tălpilor pe tine" (tabloul II); „Mîine voi trece desculță / prin scrumul unui Dumnezeu ars" (tabloul V), iar Popa, către Nona : „şi totuşi, dac-ar fi iarbă verde aici înjur /, aş putea să joc nebun şi desculț în fața ta" (tabloul II); şi „Mi-e parcă ți-ai trece / degetele de la picior prin sîngele meu" (tabloul V). în *Meşterul Manole,* Mira, înainte de a fi sacrificată, îşi lasă încălțămintea „ca să intre desculță în zid" (act. III), iar în act. I, în care apare desculță, într-o cămaşă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrin posedat de duhurile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar,/ aş sări peste tine goală ca luna", tabl. II) atinge o ispitire violentă şi perversă ; „fiica Pămîntului" se vrea biciuită, siîşiată: „nu vezi ? un bici cu şapte curele. Cînd sînt prea rea, loveşte-mă" (tabl. II); „Ca un fruct copt mă smulg / din crengile nopții / pentru mîinile tale - / nu mă doreşti ?/ Ia-mă, sfîrtecă-mă!/ fiica Pămîntului sînt, / pentru tine pămîntul mi-1 desfac./ Ți-1 dau ține, chinuitule sub lună - / calcă-1, zdrobeşte-1!" (tabloul V). în *Ivanca,* Slujnica :. . . . Trăgeam cînepa la meliță cînd veni furtuna. De cînd au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vînt peste cîmp. Goală a ieşit din odaia ei şi a început

să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare." (tabloul III).

în *Tulburarea apelor,* G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian şi de dramă ibseniană". Ni se pare mai curinei un poem faustic într-adevăr, dar grefat pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonicului (care este în fond şi fuziunea dintre formația culturală germană a lui Blaga însuşi şi zestrea sa ereditară de cultură carapato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic[1], de un tragism triplu şi interferat (Nona, Moşneagul, iar între ei Popa, ca o „conştiință sfîşiată"); tradus cum se cuvine şi jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaşte, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decît să o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puțin despre *Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor.*

în 1925, doi ani mai tîrziu, Blaga a dat o replică în cadru citadin modern la *Tulburarea apelor: Fapta,* „joc dramatic", ulterior rebotezată *Ivanca,* după numele personajului principal feminin. Din cauză că era vădit inspirată de teoriile freudiene atunci la modă, critica a alăturat-o piesei *Daria,* din acelaşi an, de asemenea inspirată de freudism. Dacă *Daria* e, cum am spus şi mai înainte, total lipsită de valoare şi de o neaşteptată vulgaritate, *Ivanca* îi e pe nedrept alăturată. Piesa e, într-adevăr, artificioasă; personajul pictorului Luca, bizar şi neverosimil; textul e însă

1. Versiunea cuprinsă în ediția *Operei dramatice,* din 1942 (2 voi., ed. Dacia Traiană, Sibiu) este sensibil epurată față de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor,* ed. Institutului de arte grafice Ardealul, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări şi pentru celelalte piese.

de o mare frumusețe literară, lucru pe care îl recunoaşte şi Camil Petrescu într-un articol foarte sever şi numai parțial just[1]. Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatic, cinic şi intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică ; tot astfel şi Ivanca, fata cu părui roşu, replică minoră a Nonei. Viciul piesei nu constă în faptul că ia ca punct de plecare teoria lui Freud, ci în cel de a *ajunge* tot la ea, de a constitui adică un circuit închis, cu aer clinic demonstrativ. Tînărul Luca se vindecă de obsesiile şi refulările lui prin „faptă", adică prin focul de revolver de la sfîrşit. (Probabil Blaga, simțind această deficiență, a încercat să atenueze impresia, schimbînd titlul piesei.) Camil Petrescu are fără îndoială dreptate cînd spune că nu se poate întemeia o operă de artă pe o teorie medicală, supusă mai curînd sau mai tîrziu unei totale sau parțiale infirmări. Dar a te inspira dintr-o idee teoretică, transfigurind-o în destin uman, e perfect legitim şi fecund. Iar teoria lui Freud, independent de modă şi de relativa ei caducitate ştiințifică, poate oferi sugestii foarte fecunde pentru artă, dacă i se depăşeşte psihanalismul clinical. Dar în *Ivanca,* forța obscură a instinctului nu e decît pe jumătate transfigurată în ceea ce ar fi putut să devină o fatalitate dramatică. „Cum aceste teorii (ale lui Freud, n.n.)

1. Camil Petrescu, *Teze şi antiteze,* Ed. Cultura Națională, Buc., pp. 325-330. Un amănunt dintr-un fragment citat de Camil Petrescu, şi anume prezența (ridicol macabră) în camera tatălui a unui coşciug în care acesta „iubeşte fetele", amănunt care lipseşte din versiunea rebotezată, publicată în ediția din 1942 (voi. I), ne confirmă, fără să fi confruntat cele două versiuni, presupunerea (pe care şi schimbarea titlului o sugera) că şi această piesă a fost amendată de autor.

îngăduiesc pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieţii fu înţeles ca subconştientul libidinos sau asasin... Dar sfera de idei din *Zamobce* şi *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină, pornită dintr-un focar înalt. în *Daria* şi *Fapta,* avem lumina verzuie a fosforescenţelor din subterane... Bacanta a devenit o isterică obişnuită. Frenezia liberatoare şi-a restrîns şi şi-a întunecat înţelesul, pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă", scria Tudor Vianu în articolul citat. Dar acea „lumină verzuie a fosforescenţelor din subterane" nu e, în *Ivanca,* lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoşi (în tabloul al II-lea), deşi de un schematism expresionist ce-i dă o nuanţă de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cîntat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino :*

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss - Gott des Bluts.

Was *für finstere Männer*
regtest du auf im Geäder des Jünglings ?

Cu privire la caracterul prometeic de rebeliune umană al delirului vital din dramaturga lui Blaga, Dragoş Protopopescu făcea următoarea interesantă remarcă: „Toţi prometeii lui Blaga sînt înlănţuiţi: de o femeie, de pămînt... Şi în femeia - mamă sau soţie, nebună sau amantă - realizează el principiul de apărare a vieţii împotriva dumnezeirii."[1] Orice acţiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii; de aceea, tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeaşi natură cu cele sacrale, şi anume *ritualitatea.* Gestul ritual are funcţia

1. *Lucian Blaga şi mitul dramatic, în Gindirea, dec.* 1934.

simbolică de a *recrea* ordinea cosmică, el este repetarea unui gest originar, arhetipic; ca atare, el înseamnă o suspendare a timpului, a scurgerii, o revenire la „timpul dintîi". Timpul ritual este un „anti-timp", el este „tot-de-a-una". Tragicul foloseşte ritualul ca o răpire prometeică a unui secret al zeilor. De aici acel efect de *catharsis* al tragicului. *Catharsis*-ul, cum arătam în alt loc, nu e numai efectul final al tragediei; există şi un *catharsis* inițial, acea suspensie, ieşire din cotidian şi diversitate, vacuitatea pe care o provoacă şi o pretinde aprehensiunea unui act suprem.

Dintre tragediile lui Lucian Blaga, cea mai ritualizată e *Meşterul Manole.* Ea e situată într-un „timp mitic românesc". Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că, deşi legenda din care s-a inspirat şi datele piesei însăşi (curtea şi alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuşi necesarmente plasată în „timp mitic". Tema piesei este ea însăşi consumarea unui act sacrificial, un „ritual de construcție", temă cunoscută şi studiată în literatura de specialitate[1]. Pentru ca o clădire să țină, să dureze, trebuie să i se încorporeze un suflet; trebuie sacrificată o ființă, al cărei suflet trece din trupul propriu în trupul clădirii. Stareţul Bogumil, care îndeamnă la sacrificiu, emite ipoteza bogomilică : „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crîncenul Satanail sînt fraţi ? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii cînd e unul şi cînd e celălalt ? Poate că unul slujeşte celuilalt. Eu, stareţ credincios, nu spun că este aşa, dar ar putea să fie." (Act. I)

în *Cruciada copiilor,* s-a văzut fie o apologie a spiritualității ortodoxe, orientată către veşnicie, înțeleaptă,

1. *Cf.* Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole,* Buc.

tolerantă cu viaţa lumească pe care o ştie părelnică, fie, dimpotrivă, o apologie a spiritului de cruciadă al catolicismului, în tot cazul, o piesă creştină mistică. De fapt, aceste două tipuri de spiritualitate creştină sînt doar două puse în antiteză şi confruntare cu egală şi obiectivă îndreptăţire. Toată lumea are dreptate : şi starețul Ghenadie, şi călugărul Teodul, şi Doamna ca suverană şi ca mamă. Dascălul, figură de cărturar umanist, are adeziunea minții noastre şi, firește, a autorului. Dar personajele ce reprezintă adevărata şi obscura lui simpatie sînt două : Teodul, nu ca cleric creştin şi poate sfînt, ci ca ființă demonică de o misterioasă şi ambiguă putere (nu se ştie, şi parcă nici el n-ar şti, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfînt sau de satana), şi Ioana zănatica, iasmă a pădurilor, sălbăticită, mamă a unui pui de lup, cea care-1 ucide pe Teodul. Dincolo de opoziția dintre catolicism şi ortodoxie, simplă antiteză fără efect, aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adînc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o *„Doppelgängerirt"* a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăşi „htonic", al instinctului matern. Aceste două creaturi demonice sînt adevăraţii protagonişti ai dramei. Fundalul simbolic al dramei îl oferă mitul „copilului" şi al „orfanului", care reprezintă puritatea originară şi principiul eroului mitic sau divinității (Dionysos, Moise, Isus etc.). Copilul, şi mai ales copilul orfan, are funcția simbolică, mitică, a „începutului", a primordialității, pe care se întemeiază o „viață nouă"[1].

Aceeaşi funcție semnificativă o are şi tînărul „nenăscut", apariție prodigioasă, ivită printr-o „mutație ontologică" în om dintr-o pasăre legendară : Avram

1. *Cf.* Mircea Eliade, *Ibidem.*

lancu. Echivocul acestei geneze, în *Avram lancu,* făcînd în conştiința populară o atare ființă dintr-un om cu stare civilă, conferă eroului învestit cu demonia revoltei şi a luptei o misiune istorică şi „trans--istorică".

Teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod „naturalist" şi cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov; nici la modul „eroic" spectaculos. Asupra felului în care ar trebui pus în scenă acest teatru, avem cîteva indicații în două articole ale lui Blaga însuşi: „Sîntem siguri că copiii ar accepta un teatru simplificat, de linie abstractă şi cu indicații simbolice, mai curînd chiar decît oamenii mari, prea obişnuiți cu lenea închipuirii. Pentru copii, un astfel de teatru e ceva firesc, pentru oamenii mari, o revoluție." Cîteva rînduri mai sus: „Copiii vor trăi totdeauna în timpuri elizabetane, ca să zicem aşa, şi ei ar înțelege perfect felul de a juca, cu scenărie redusă de multe ori la simple indicații, al lui Shakespeare"[1]. în celălalt articol: „Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. Linii reduse, ca şi sufletul : la esențial. Se cere stil şi cadru, care prin variațiile sale succesive să țină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decît e firesc sau mai geometric decît e firesc, după împrejurări şi conținut sufletesc"[2].

O problemă deosebit de grea şi de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvântului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere şi o putere ce exced simpla funcție comunicativă şi o valoare de incantație, ceea ce nu înseamnă, fireşte, că poate fi neglijat sau alterat înțelesul literal. în acest teatru,

1. *Teatru pentru copii,* în *Cuvîntul* 20 august 1925.
2. *Teatru nou, idem,* 10 oct. 1952 (cules în *Fețele unui veac).*

trebuie să manifeste, să exprime şi glasul, şi trupul şi întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulației şi cel al verbului trebuie să albă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respirației, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea: „un atletism afectiv". Acelaşi Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior : „cu cît jocul e mal sobru şi mai interior, cu atît suflul e mai larg şi mai dens, mai substanțial, supraîncărcat de reflexe"[1]. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga ; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meşterul Manole,* le corespunde un suflu de emisii scurte şi o mişcare pe suprafețe mari.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicțiune ; în genere, nu se acordă consoanelor importanța cuvenită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenției consoanelor ; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întîmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puțin străină, anume fonetica; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. al Vll-lea e.n.), consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă : „ceea ce luminează", „ceea ce lămureşte", iar vocalele, simplu : „sunet"[2] !

1. *Le théâtre et son double,* în : Antonin Artaud, *Oeuvres complètes,* vol. IV, ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.
2. Sergiu Al.-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique,* în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* nr. 3.

în teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială: cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lîngă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantației, dar prin aceasta are şi una de „iluminare", cu aer „sacramental", dînd iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanşa forțe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detaşeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se „instaleze" în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mişcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori şi regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală şi fizică, făcută cu răbdarea şi scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei româneşti.

Cum se joacă teatrul antic ?

Teatrul Național grec a dat la București două spectacole de tragedie : *Oedip rege* de Sofocle şi *Hecuba* de Euripide. Primul a fost o decepție. Al doilea, deşi nici el fără cusur, a atins totuşi frumusețea gravă ce incumbă unui atare spectacol şi a reuşit să comunice sălii nobila emoție a tragediei. Poate că va fi însemnat astfel (deşi spectacolele exemplare de acum trei ani ale teatrului din Pireu n-au avut acest efect) şi o lecție pentru artiştii noştri, care, cu cele mai onorabile intenții, dar ignorîndu-i alfabetul elementar, au abordat teatrul tragic grec. Mai întîi, „anecdota" sau *argumentul* unei tragedii antice este pentru noi modernii ceva cu totul străin, ceva imposibil. De aceea, a o juca „natural" sau, cum se spune, „interiorizat", cu efecte de „psihologie", de „trăire", ca în dramele moderne de alcov sau de „idei", e de o incongruență perfect ridicolă. Ceea ce este permanent şi operant în teatrul antic, ceea ce rămîne şi pentru noi încărcat de sens sînt semnificația, poezia, simbolul, mitul şi efectul acestora. Căci tragedia nu e un spectacol gratuit, nu e artă detaşată, ci are o anumită finalitate, o funcție catalizatoare de energii psihice, îndeplineşte un soi de exorcism. Bineînțeles, pentru noi „exorcismul" nu mai are obiect, dar fenomenul de cultură cu adînc înțeles uman şi cosmic şi efectul de „catharsis", acea profundă comoție regeneratoare, tragedia greacă le produce şi azi dacă e

reprezentată într-un limbaj teatral nu arheologic reconstituit (ceea ce ar limita-o într-o formă muzeală), dar autentic şi esenţial.

Albert Camus, în discursul său despre tragedie, pronunţat la Atena în 1955, sublinia faptul că în treizeci de secole de istorie occidentală, de la dorieni pînă la bomba atomică, nu există dintre două perioade de artă tragică, amîndouă foarte restrinse în timp : cea greacă, pe durata unui secol, de la Eschil la Euripide, şi cea abia mai lungă, care se deschide cu teatrul elisabetan şi se încheie cu Racine. Sînt perioadele, spune el, în care se produce o tranziţie de la concepţiile cosmice şi sacre ale unei comunităţi la o conştiinţă individuală şi raţională. Tragedia se naşte cînd atît revolta, cît şi ordinea au îndreptăţire şi forţă, iar opoziţia lor se exprimă într-o contestaţie de supremă tensiune. (Antagonismul dialectic hegelian dintre *„Sittlichkeit"* şi *„Moralität"* poate foarte bine da o idee despre aceasta.) O tragedie numai religioasă sau numai raţionalistă şi atee ar fi de neconceput . Tragedia şi termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine şi rău; binele şi răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forţele răului se declanşează nimicitor cînd pasiunea sau *dreptatea* eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Compasiunea (nu „mila", eroul tragic nu e un simplu ghinionist) pe care o provoacă tragedia are un sens ascendent, atinge o culminaţie la care participă spectatorii nu din înduioşare pentru soarta unui ins, ci ca fiind direct concernaţi de semnificaţia majoră a dezbaterii. Tragedia nu e sentimentală ; e o gafă la un actor tragic să plîngă reţinut şi cu discreţie ; ori cataractă de lacrimi, ori patos mai presus de plîns. Efectul *fiziologic* al tragediei

trebuie să fie peste pragul uman suportabil. Nici nu se poate dori înlăturarea catastrofei, eroul trebuie să o asume ca necesitate ineluctabilă.

O vastă aură de jale cuprinde teatrul, clar nu e tristeţe şi nu are caracter psihologic, ci cosmic. Un fior teribil parcurge spectacolul, de la început. Căci dacă într-adevăr catharsis-ul e un efect final al tragediei, există şi un catharsis *iniţial,* o suspensie, o ieşire din cotidian şi diversitatea : e vacuitatea pe care o provoacă şi o pretinde aprehensiunea unui *„mysterium tremendum".*

Toate acestea se exprimă în gest şi verb cu o gravitate ceremonială reprezentînd un limbaj teatral, care, oricît de modernă ar fi interpretarea, nu poate fi ignorat fără sancţiunea ineficacităţii. Cuvîntul are, pe lîngă valoarea lui de comunicare intelectuală, mai mult încă una, *fizică,* fonică, incantatorie. De aceea, respiraţia şi vocea trebuie să fie exersate la maximum şi capabile de acel „atletism afectiv" de care vorbea Antonin Artaud. Mişcările trupurilor trebuie să fie de o plastică expresivă fără nimic arbitrar sau întîmplător, ca şi deplasarea actorilor pe platou. E inadmisibil ca aceştia să „degajeze", cum se spune în jargon de teatru, adică să se plimbe de colo pînă colo ca într-un salon. Nimic nu poate fi „degajat" într-o tragedie.

Mentalitatea raţionalistă şi individualistă a ultimelor secole de cultură occidentală, pierzînd înţelegerea semnificaţiei miturilor şi ritualităţii, a minimalizat valoarea corului în tragedia antică, atribuindu-i o funcţie superfluă de „*raisonneur"* şi comentator :

Le choeur antique, en confidence,
Se chargeait d'expliquer aux gens
Ce qu'ils avaient compris d'avance
Lorsqu'ils étaient intelligents !

Un critic al nostru, surprins de frumusețea ordonării corului în spectacolele trupei greceşti, a avut chiar bunăvoința să-1 promoveze din categoria „figurație" în categoria „corp de ansamblu" ! în realitate, şi lucrul acesta trebuie subliniat cu insistență, corul este principalul factor generator de emoție tragică.

Funcția ceremonială a corului se exprimă prin declamație, recitativ, cîntec şi *dans.* „Corul recită şi cîntă la unison, subliniind astfel caracterul indivizibil al atitudinilor sale. El are mişcări dansante nu din nevoia de divertisment coregrafic în spectacol, ci pentru că prin aceasta el dă o şi mai puternică expresie a participării sale, se exprimă pe sine mult mai cuprinzător. Iar cînd lirismul atinge punctul culminant, toți interpreții care îl alcătuiesc trec la cîntecul pur, care este chintesență şi un moment de gîndire", spune regizorul trupei de la Pireu, Dimitrios Rondiris (într-un interviu acordat lui Mircea Alexandrescu, *Teatrul,* XII, 1962). Dansul corului este expresia fundamentală a spectacolului tragic. Hegel a ştiut aceasta şi a spus-o într-o vreme de pedantism academic dispus să disprețuiască asemenea manifestări : „Față de aceasta (caracterul oarecum static al jocului actorilor în tragedie, n.n.), cîntecul corului era însoțit de dans, ceea ce noi germanii... am disprețui drept uşurătate, pe cînd la greci aparținea pur şi simplu totalității sensibile a reprezentației teatrale" (*Ästhetik,* Berlin, 1955, p. 106). Dansul corului tragic se compune din largi mişcări de translație de la o atitudine sintetic expresivă a coreuților la alta, descriind ca un val de o amplitudine formidabilă, ce traversează spațiul, spre a recădea într-o nouă atitudine sintetic expresivă. Acestea sînt reductibile la cîteva poziții cheie, care stilizează atitudini spontane, originare, exprimînd pasiunea, meditația, invocația, resemnarea, iar din combinarea lor se obțin toate mişcările,

de pildă : mersul dansant călcînd pe vârfuri, cu împingerea călcîiului spre interior, ceea ce dă o încrucişare alternativă a picioarelor ; arcuirea braţelor deasupra capului întors de profil şi acuzînd carotida ; arcuirea trupului ; sprijinirea trupului pe un picior, ceea ce atrage împingerea şoldului în afară, întoarcerea capului şi gesticularea braţului pe aceeaşi parte, iar ca un efect de compensaţie, împingerea umărului şi relaxarea piciorului în partea opusă ; îngenunchierea, cu o curbă armonioasă a spinării, a coapsei, a tălpii etc. Dansul corului nu e un *„mouvement qui déplace les lignes",* ci dimpotrivă, *plasează* liniile de fiece dată în plastica lor cea mai semnificativă, încorporîndu-i totodată ceva ce o transcende.

Coral este expresia primordială a tragediei şi totodată sinteza ei. Valoarea principală a spectacolelor Teatrului Naţional grec a constituit-o corul, foarte frumos în *Oedip,* splendid în *Hecuba.* Corul de bărbaţi din *Oedip* (coregrafia semnată de Maria Hors) are o desfăşurare mai austeră şi mai lineară : la un moment dat, se angajează într-o mişcare dansantă circulară, de inspiraţie probabil popular-arhaică, pornind brusc cu ridicarea înapoi în unghi drept a gambei, ceea ce dă un efect remarcabil ca şoc ; trecerea la cîntec, de o puritate gravă, impresionantă. Corul de femei din *Hecuba* (semnat de Marmo Gheorgala), într-o ordine magnifică de simetrii şi alternanţe, de un stil impecabil, are o mişcare mai fluidă şi o participare mai manifestă. Are uneori o mişcare de rotire a trupurilor înclinate lateral şi pe spate, cin tind. de un efect extraordinar. Am rămas totuşi cu impresia (probabil subiectivă) că s-ar fi putut îndrăzni mai mult ca desfăşurare şi gesticulaţie, dar aceasta e un fel de a spune cît de mult ne-a plăcut ! Dacă spectacolul cu *Oedip* ne-a decepţionat, aceasta ţine poate

şi de faptul că e vorba de tragedia cea mai intelectuală din repertoriul antic, cea mai legată de text, la care necunoaşterea limbii nu e compensată de expresia fizică a gestului şi a mişcării. Ne-au supărat însă o tendinţă de psihologizare, de joc mai mult dramatic decît tragic şi „degajările" pe scenă, ce ni se par la nelocul lor. în *Hecuba* am admirat ţinuta nobilă în pasiune a Doamnei Paxinou şi augusta ei figură tragică. în rolul Polyxeniei, Elly Vozikiadou a fost perfectă, iar Vassilis Canakis (primul corifeu din *Oedip*) a avut o demnă şi frumoasă ţinută în rolul lui Agamemnon.

Remarcabile au fost efectele de culoare ale costumelor (Ant. Phocas), de mare rafinament şi subtilitate ca dozaj, în tonuri topite de cenuşiu, violet, brun, alb, galben, albastru ; unica remarcă ar putea-o ridica un oarecare exces de „bun gust" : nu ne-ar fi displăcut o oarecare violenţă în efecte. De asemenea, autenticitatea indiscutabilă a costumelor ni se pare prea scrupuloasă, depăşind cerinţele strictei esenţialităţi cu o acumulare de detalii ce nu erau poate indispensabile.

Heiriar Kipphardt, un dramaturg al erei atomice

Revista vest-germană *Theater heute* publică în numărul pe noiembrie 1964 textul piesei lui Heinar Kipphardt *In der Sache J. Robert Oppenheimer,* care a stîrnit vii discuții şi polemici. Piesa înfățişează şedințele comisiei speciale de anchetă însărcinată de Comisia americană pentru energia atomică să examineze cazul savantului fizician, suspectat în loialitatea lui față de stat. Cum s-a arătat într-un articol de Georges Alain, publicat recent în *Contemporanul,* Oppenlieimer s-a împotrivit reprezentării din cauza unor neconcordanțe ale textului cu depozițiile efectiv făcute în fața comisiei de anchetă. Intervenția lui Oppenheimer a întîrziat data premierei, care a avut loc în cele din urmă la 11 octombrie 1964, simultan la *Freie Volksbühne* din Berlin, în regia lui Erwin Piscator şi la *München Kammerspiele,* în regia lui Paul Verhoeven. Ca un răspuns, desigur, la protestul savantului, Kipphardt publică în preambul la textul său un scurt articol intitulat *Sîmbure şi sens din documente,* în care, prevalîndu-se de un pasaj din *Estetica* lui Hegel, de la care ia şi expresia folosită în titlu (*Kern und Sinn),* arată că scopul său fiind scena, şi nu istoriografia, a încercat să degajeze faptul istoric de împrejurările contingente şi nesemnificative, pentru a-1 face să apară în claritatea lui substanțială. „Concentrarea cerută, scrie el, nu se

putea obține printr-un montaj textual de cuvin tari şi replici, şi nici nu i s-a părut autorului de dorit, în interesul unității piesei. El s-a străduit să înlocuiască fidelitatea cuvîntului prin fidelitatea sensului." De altfel, autorul adaugă că acolo unde anumite efecte ar fi venit în contradicție cu adevărul, a sacrificat efectul în folosul adevărului.

Desigur, transfigurarea literară a faptului brut în „fabulă" şi a persoanei reale în „personaj" e de obicei de natură să întîmpine din partea celui în cauză contestări de ordinul veracității imediate şi se poate cita, între altele, consternarea lui Beaumarchais după ce a asistat, în emigrație, la o reprezentație a piesei lui Goethe *Clavigo,* în care apare ca personaj principal.

Aşa cum se prezintă, piesa lui Kipphardt a fost considerată de unii ca „bine făcută dar neavînd nimic comun cu arta", şi drept „gazetărie cu alte mijloace". Discutînd această părere şi pretinsa antinomie dintre noțiunile de „piesă utilitară" şi „piesă artistică", cronicarul Urs Jenny (în acelaşi număr din *Theater heute)* constată că prelucrarea literară a autorului, care a folosit, selecționîndu-le şi potențîndu-le, datele dosarului comisiei de anchetă, are acuitatea şi încordarea unui autentic conflict dramatic. „Tonul neutral, înclinat spre abstracție, conferă acestei piese exact ce-i trebuie", scrie el. Kipphardt a înțeles că opinia personală a autorului într-o dezbatere ca aceasta nu e la locul ei şi că ar fi prea facil şi fără rost să ia o poziție de judecător.

La primul aspect, piesa apare neteatrală, simplu dialog de opinii, atitudini şi interpretări. Statică prin premisele ei (cele 11 scene au loc toate într-o sală de şedințe improvizată, unde membrii juriului, acuzarea şi apărarea ocupă aceleaşi locuri, iar cei audiați se perindă pe rînd), ea capătă pe parcurs o dinamică

interioară de mare intensitate, o tensiune dramatică exemplară : conflictul dintre datoria civică şi datoria morală atinge o puritate clasică. Tema independenței omului de ştiință, a concesiilor sale față de puterea politică, a scrupulelor decurgînd din acestea şi a intervenției inchizitoriale a autorității în conştiința lui apropie această piesă de *Golitei* a lui Brecht. Căci inchizitoriale nu sînt doar presiunea şi sancțiunea, ci în genere procesele de intenție şi orice procedură de investigare a conştiinței pentru detectarea gîndului şi virtualităților lui. Ancheta deschisă în 1954 împotriva lui Oppenheimer şi în fața căreia acesta a acceptat să compară poate fi considerată ca inchizitorială, deşi instanța respectivă, aşa cum în mod stăruitor subliniază în piesă preşedintele ei, nu avea caracter judiciar-, iar verdictul ei era fără efect asupra libertății şi activității savantului. Instanța urmează să decidă dacă i se va menține sau retrage savantului, supranumit cîndva „părintele bombei atomice" (titlu pe care el îl suportă cu neplăcere), aşa-numita „garanție de securitate" ce-i fusese conferită oficial în 1943 şi prin care încrederea guvernului de atunci îl abilitase să cunoască secrete de stat cu caracter strategic. Retragerea acestei garanții, deşi indiferentă practic pentru cel în cauză, care în orice caz nu mai înțelegea să colaboreze la sporirea mijloacelor de distingere în masă, afecta totuşi grav onorabilitatea cetățenească a omului de ştiință, care adusese Arnericii servicii inapreciabile. Din punctul de vedere mărginit al ordinei de stat, acțiunea ar putea părea în definitiv legitimă, şi este unul din meritele principale ale piesei lui Kipphardt de a fi ştiut să releve esența tragică a conflictului dintre două ordini, din care una însă, ca în *Antigona* (raportarea e bineînțeles tematică, nu valorică), superioară

pe plan etic, o „transcende" pe cealaltă, negind-o şi fiind condamnată de ea. Este, în fond, antagonismul dialectic hegelian dintre *„Sittlichkeit"* şi *„Moralităf.*

Dezbaterile se desfăşoară în atmosfera de instigație dirijată de senatorul Mc. Carthy, acel John Knox modern, predicatorul laic al unei isterii de natură puritană, trecută pe planul unei mistici naționale, cu intoleranța, mărginirea pătimaşă şi spiritul de pismă caracteristice acelei mentalități.

Suspiciunile împotriva lui Oppenheimer, care au dus la această „afacere Dreyfus" americană, pornesc dintr-un punct de vedere retroactiv, privind prin prisma stării de spirit încordate din 1954, orientarea ideologică de stînga şi legăturile sale notorii de prietenie şi rudenie cu membri sau foşti membri ai partidului comunist, înainte de război, atitudini şi relații care fuseseră cunoscute conducerii statului la data cînd, cu toate acestea, îi acordase o încredere pe care activitatea şi conduita lui o justificaseră deplin. Ca o consecință a acestor simpatii şi legături, i se impută faptul, în realitate efect al cumplitului proces de conştiință pe care i 1-a provocat explozia de la Hiroshima a bombei construită de el, că a încercat să împiedice şi în fapt a întîrziat prin influența marii lui autorități (deşi, entuziasmat de valoarea ştiințifică a experiențelor, a participat la un moment dat la ele) construirea bombei cu hidrogen, ceea ce a făcut ca monopolul american asupra acestei arme să fie prea scurt pentru a fi exploatat politic.

Oppenheimer, om de ştiință umanist, este înfățişat dramatic în contradicția dintre loialitatea față de stat şi loialitatea față de omenire atunci cînd statul, dispunînd de mijloace tehnice irezistibile, poate periclita prin politica sa de dominare viața planetei ; tema conflictului e dramatizată obiectiv prin intervenția autorității de stat în conştiința omului

de ştiinţă, ale cărui activitate şi scrupule sînt prin natura lor dincolo de criteriile naţionale. Culpa pe care în cele din urmă o formulează avocatul acuzării, fără a contesta buna-credinţă şi meritele faţă de stat ale savantului, este un tip de trădare, pe care legile nu-l cunosc, şi anume „trădarea prin gîndire" (*„Gedankenverra C,* cea mai concisă formulă pentru a exprima un punct de vedere inchizitorial). Avocatul acuzării, Robb, un cazuist rutinat, de o inteligenţă precisă, dar închis faţă de perspectivele mai largi ale gîndirii şi culturii (nu a auzit niciodată de André Malraux !), în fond brutal şi tranşant sub curtoazia şi efortul său de obiectivitate formală, este tipul juristului funcţionar, conformist, devotat fără rezerve autorităţii.

în antiteză cu Oppenheimer, apare celălalt mare savant, Edward Teller, „părintele bombei cu hidrogen", martor al acuzării, care reprezintă punctul de vedere al omului de ştiinţă cu o filozofie oarecum nietzscheeană, aşa-zis „realistă", şi se vrea lipsit de „iluzii umanitare", considerind că un război termonuclear, chiar nelimitat, ar fi doar mai violent şi mai scurt decît unul clasic, dar nu ar produce în ultimă instanţă suferinţe mai mari. După părerea lui, scrupulele morale şi umanitare ale lui Oppenheimer au dăunat Americii.

în persoana celor doi savanţi rivali, fără simpatie, dar cu respect şi admiraţie mutuală, se confruntă antitetic, la nivel superior, prin două figuri de mare calibru, poziţiile conflictului. Dintre ei doi, numai Oppenheimer a trăit cutremurătoarea încercare de a fi văzut, pe oameni şi oraşe, efectul nimicitor al propriei lui invenţii ; el a văzut *în realitate* infernul declanşat de puterea minţii lui. Teller, din fericire pentru omenire, nu a avut o asemenea ocazie ; nu a putut cunoaşte decît ca experiment tehnic forţa de mii de ori mai nimicitoare a bombei lui. De aceea, îşi

poate păstra cu seninătate şi consecvenţă aproape naive ţinuta rece şi dură. Hans Bethe, alt mare fizician, audiat, după el, ca martor al apărării, deplînge cu gravitate bonomă tezele lui ca aberaţii ale unui om de geniu.

în discursul său final, Oppenheimer, după verdictul pronunţat împotriva lui cu două voturi contra unul, se condamnă singur, dar nu pentru a fi trădat interesele statului, ci, dimpotrivă, pentru a fi trădat ştiinţa, punînd-o cîndva în slujba războiului şi sub controlul forurilor militare. „Noi oamenii de ştiinţă am făcut jocul diavolului", încheie el.

Ca epilog, după ultima scenă se proiectează un text care face cunoscut că la 2 decembrie 1963 (nouă ani mai tîrziu) preşedintele Johnson a înmînat lui Oppenheimer premiul Enrico Fermi pentru meritele sale în programul atomic pe timpul „anilor critici", propunerea fiind făcută de laureatul anului precedent, Edward Teller. Timpul a potolit şi această febră a opiniei. E interesant că dramaturgul a ţinut să-şi termine piesa pe această reconciliere, care-i lasă intactă însă toată încărcătura dramatică. Viaţa surmontează toate crizele şi trece mai departe peste contradicţii, pasiuni şi tragedii. Dar sensul din ceea ce a fost rămîne ; mesajul unui eveniment exemplar obligă conştiinţa şi o sporeşte.

Piesa aceasta „dialectică", de extremă nuditate în expunerea ei, un specimen de „teatru-dosar" sau de proces-verbal dramatic (ale cărui elemente se întregesc scenic prin proiectări cinematografice de episoade evocate în dezbatere, benzi de magnetofon, monoloage rostite la finaluri în faţa rampei), este pasionantă şi are pentru omul contemporan accentul unui avertisment, al unei somaţii. Fizica nucleară este magia modernă ; slujitorii ei sînt tot atîţia Doctor

Faust ; au făcut jocul diavolului. Demonul războiului i-a stimulat, dar opera lor poate aduce lumii o fericire şi o libertate necunoscută, ea poate „organiza binele" pentru eonii viitori. Pe sub uşile tuturor caselor se strecoară însă, ca în *Faust* al lui Goethe, *„die Sorge",* îngrijorarea. Pentru că, aşa cum scrie Maurice Blanchot, într-un articol din *La nouvelle revue française* (martie 1964), pe marginea unei cărţi a lui Karl Jaspers : „posibilitatea unei distrugeri radicale a omenirii de către omenire inaugurează în istorie un început ; orice s-ar întîmpla, oricare ar fi măsurile de prudenţă, nu se va reveni înapoi. Ştiinţa ne-a făcut stăpînii nimicirii, şi aceasta nu ni se va mai lua". Jaspers, care susţine în cartea lui că ameninţarea atomică trebuie să dea neapărat, pentru tot viitorul, o altă structură conştiinţei politice, nu vede totuşi în aceasta decît problema stăvilirii comunismului. Cum ar putea această superstiţie învechită să constituie baza unei „noi conştiinţe" ? Tautologia filozofului existenţialist, pe care o denunţă şi Blanchot, afirmă totuşi, împotriva prejudecăţii autorului, imperativul erei atomice : omenirea trebuie să ajungă la o conştiinţă politică fundamental nouă.

Ca Dûrrenmatt şi Fabre-Luce, Kipphardt aduce teatrului o temă dramatică de o actualitate profundă. Ea a avut un precursor de geniu : Shakespeare. Aşa apare, în orice caz, în interpretarea unui exeget actual de mare ecou, Jan Kott : „Marele monolog al lui Prospero, în actul din *Furtuna...* este în realitate foarte apropiat de entuziasmul lui Leonardo pentru puterea spiritului uman care a smuls naturii forţele ei elementare... Pentru noi, în acest monolog al lui Prospero răsună accente de apocalips, dar nu e apocalipsul poetic al romanticilor, ci apocalipsul exploziilor nucleare şi al ciupercii atomice" (în *Shakespeare,*

notre contemporain, Paris, 1962, p. 238). Ca şi monologul lui Prospero, monologul final al lui Oppenheimer, în piesa lui Kipphardt, conține un *„and my ending is despair".* Dar e acea disperare despre care alt vers shakespearian, în *Antoniu şi Cleopatra,* spune :

„Din disperarea mea se naşte o mai bună viață".

II

Conceptul de dramă la Camil Petrescu

Literatura dramatică nu începe în istoria teatrului decît în măsura în care conştiința publică a receptat-o sub specia spectacolului. Tragediile lui Seneca, de pildă, nu fac parte din istoria teatrului antic.

Teatrul românesc dintre cele două războaie cunoaşte însă un fenomen oarecum paradoxal. Singurele dramaturgii de mare valoare ale epocii, în speță, a lui Camil Petrescu şi a lui Lucian Blaga, s-au consacrat, dacă putem spune astfel, prin eşec sau nejucare. Faptul acesta este dătător de măsură pentru epocă din punctul de vedere al istoriei teatrului.

în cazul lui Blaga, cele trei piese jucate nu s-au impus, poate nu numai fiindcă au fost montate şi jucate neadecvat, iar două capodopere *(Zamolxe* şi *Tulburarea apelor)* au rămas nejucate, fiind socotite „nescenice". în cazul lui Camil Petrescu, o singură reuşită : *Suflete tari.* O cădere de pomină : *Mioara,* în 1926. *Jocul ielelor,* nejucată, *Act venețian,* ca şi nejucată, *Danton,* nejucat (pînă în ziua de azi şi pînă cine ştie cînd), *MiticăPopescu,* jucată în 1928, după cum spune autorul: „în condiții lamentabile, cu excepția actului I, piesa a întrunit un număr suficient de reprezentații, lipsite însă de orice semnificație" *(Addenda la falsul tratat).*

Reluată în 1943, *Mioara* a rezistat de astă dată în fața publicului, stîrnind însă iarăşi, şi poate mai mult decît prima dată, o furtună polemică în presă. Dar de aici înainte teatrul lui Camil Petrescu începe să fie un teatru jucat (deşi cele mai frumoase piese ale autorului, *Danton* şi *Act venețian*, vor continua să rămînă pe dinafară ; *Act venețian* - versiunea a doua în trei acte -, jucată abia în 1964, iar *Jocul ielelor,* abia în 1965).

Rămîne foarte simptomatic faptul că singurii doi mari dramaturgi ai perioadei interbelice au fost tot timpul contestați ca valoare scenică şi au rămas practic în afara razei a ceea ce un clişeu verbal numeşte „lumina rampei".

între cele două războaie, viața culturală românească acuză o enormă discrepanță între nivelul cu adevărat superior al poeziei, romanului, literaturii de idei, şi cel extrem de coborît al dramaturgiei. Faptul a fost în repetate rînduri constant de critică, în special de Mihail Sebastian. O literatură care numără pe Ion Barbu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Matei Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu, romanele şi eseurile unor Camil Petrescu, Lovinescu, Paul Zarifopol, G. Călinescu, Mircea Eliade, nu furniza scenei în acelaşi timp decît lucrări de o dezolantă nulitate intelectuală. Si totuşi, singurele mari texte dramatice româneşti după Caragiale, pînă la *Iona* al lui Sorescu, s-au scris în această epocă şi ele se numesc *Tulburarea apelor* de pildă, *Zamolxe, Meşterul Manole, Cruciada copiilor* sau *Danton* şi *Act venețian.*

Lucian Blaga şi Camil Petrescu, singurii dramaturgi care au scris un mare teatru, singurii dramaturgi care au dat în această epocă o operă dramatică purtătoare de poezie şi gîndire, au fost, şi desigur lucrul nu e întîmplător, nişte mari intelectuali, a căror importanță este egală şi în domeniul filozofiei.

între ei, mai ales în primul deceniu al perioadei, cînd şi-au scris principalele piese de teatru, a existat un dezacord de poziții teoretice, cît şi de concepții artistice. Blaga, tributar expresionismului german şi unei filozofii în ultimă esență iraționalistă, avea şi despre teatru o concepție raționalistă, pe care în timp şi-a formulat-o teoretic în ceea ce a numit el „substanțialism", găsindu-i ulterior o confirmare şi o precizare în fenomenologia husserliană. Teatrul lui este, cel puțin în primă instanță, un teatru realist, de genul Ibsen sau Cehov; ca om de teatru, teoretician şi pedagog în materie de regie, Camil Petrescu mergea pe curba Antoine - Stanislawski - Copeau - Jouvet - Dullin, adică pe o lime caire, căutînd o anumită esențialitate şi poezie a spectacolului, tinzînd la o anumită disciplină interioară, nu a aderat niciodată nici în dramaturgie, nici în regie la experimentele expresioniste şi la un teatru abstract, de mituri şi simboluri, ca al lui Blaga. în piesele lui Camil Petrescu, personajele au totdeauna o individualitate precisă, o stare civilă şi un nume propriu ; sînt totdeauna legate de un context social bine determinat; nu avem de a face cu figuri anonime, simbolice şi atemporale. Teatrul lui Camil Petrescu e un teatru „umanist", al cărui accent cade în mod consecvent pe conştiință ; e un teatru al dezbaterilor intelectuale.

E clar că în teatrul (ca şi în romanele) lui Camil Petrescu nu avem de a face cu un realism de primă instanță, cu o simplă reproducere a faptului brut, ci cu nişte trimiteri la semnificații cu valoare absolută. Noțiunea de „substanțialitate" se suprapune cu ceea ce Husserl numeşte „structura neomatică" a fenomenelor şi are un caracter de perenitate şi transcendere, analog ideilor platoniciene. „Eu am văzut idei", această replică din *Jocul ielelor* a rămas ca un motto pentru întreaga operă a lui Camil Petrescu. De aceea,

sensurile ideale direcționează conduita eroilor camilieni. Tema „autenticității" de aici decurge. Prin termenul acesta nu trebuie să se înțeleagă „felia de viață", „documentul" sau materia de reportaj. Autenticitatea în accepția lui Camil Petrescu trebuie să aibă girul şi acoperirea unui act de conştiință, deci de luciditate, deci de cunoaştere, ceea ce determină pe cale de consecință o problematică etică. Concepția lui Camil Petrescu despre teatru şi literatură ca funcție de cunoaştere se rezumă la formula: „cîtă luciditate, atîta conştiință, cîtă conştiință, atîta pasiune şi deci atîta dramă".

Camil Petrescu consideră *Hamlet* ca fiind „drama absolută", „cea mai substanțială dintre toate... *Hamlet* este drama lucidității. Este una din cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. în sensul văzut de noi, nu e dramatică decît confruntarea între sferele conştiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere şi de orizontul ei de cunoaştere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățişează zone pline de contraziceri." (*Addenda...)*

Conceptul de dramă la Camil Petrescu se întemeiază aşadar pe luciditate şi se constituie din elementele necesar corelate de „substanțialitate" şi „autenticitate". Drama înseamnă nu numai depăşirea, dar negarea dialectică a „omenescului", *„des Allzumenschliches"* sau a ceea ce Heidegger numeşte *„das Man"* şi „in - *der - Welt - sein",* adică, în fond, umanitatea în condițiile sociale ale alienării; ea este un proces de „des-alienare" sau reintegrare a ființei umane pe linia sensului ei ideal, care-i dă consecvență şi preț, chiar dacă o duce la prăbuşire.

Astfel se pune problema „realismului" la Camil Petrescu. El pleacă de la şi păstrează contextul

concret în care se angajează drama. Dar drama, prin caracterul ei exemplar şi prin traiectoria ideală care o antrenează, abandonează conceptul primar al realismului. în *Mioara,* de pildă, într-o lungă paranteză explicativă de genul cunoscutelor lui paranteze, care nu erau numai indicaţii de regie, ci explicitări de sensuri, în momentul decisiv cînd Radu, pentru a-şi salva autonomia fericirii separate, optează pentru duel, Camil Petrescu scrie : „este vorba de ceea ce s-ar putea numi o experienţă mintală concretă, fără pretenţii de adevăr fizic. Nu pretindem că aşa trebuie să se întîmple în viaţă" (Tabl. I, sc. 9, în *Teatru,* voi. II, Bucureşti, 1957, E.S.P.L.A. Această paranteză nu figurează în versiunea publicată împreună cu *Act venețian,* de asemenea prima versiune, în *Caietele Cetății literare).* Mai precis se exprimă Camil Petrescu tot în *Addenda :* „Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte, elaborarea de esenţe în libertate este şi mai dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte ca merit. Cadru fără esenţe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă; esenţe fără cadru este ceea ce a încercat, ameţită la rece de propria ei ispravă, şi literatura expresionistă... Ambele aceste modalităţi de merite relative, sînt infinit depăşite, în parte şi laolaltă, de conjunctul integrării esenţei în concret." Formula aceasta a „conjunctului" esenţei în concret este fundamentală pentru gnoseologia şi estetica lui Camil Petrescu; în înţelesul acesta a adîncit el teoria aristotelică şi clasică a imitaţiei, în cîteva rînduri de superior bun-simţ, cu puterea marilor paradoxuri: „am văzut imitaţii de pe alte opere, întocmai, dar, copii «perfecte» şi «fără valoare» şi care să nu fie decît «copii perfecte» şi «fără valoare» de pe obiecte din natura externă ori cea psihologică noi nu am întîlnit niciodată. Şi cu toate acestea,

noțiunea de «copie» perfectă şi fără valoare e una din cele mai utilizate în cultura de azi... Asemenea copii de pe natură, ca acelea vizate de noi, şi aşa cum au fost formulate, nu există şi nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt - în aceste cazuri vizate - niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte», in toate aceste cazuri de vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație fabricate în serie reproduc covoarele originale. *Asemănarea perfectă* nu stă în afară, în copia privită, obiectivizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata «copie», mai întîi, de a cunoaşte originalul şi pe urmă, incapacitatea de a examina copia însăşi, cum mai e probabil şi o greşală de formulare. Asemenea asemănări (şi încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creațiile propriu-zise. Şi nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft. Din numărul, practic nesfîrşit, de asemenea reproduceri în lumea întreagă, cîteva sînt fidele şi acestea se întîlnesc în genere la foarte puțini dintre adevărații artişti pe care i-a avut lumea." *(Modalitatea estetică a teatrului,* Buc., 1937, Andrei Pietraru. 79-80). Cîteva pagini mai înainte scria, tot despre teoria imitației: „E un fir care se poate urmări în estetică necontenit, de la dogmatismul raționalist, pînă la cel realist de la sfîrşitul veacului trecut. E dogmatică această vedere despre artă, tocmai fiindcă admite ca o certitudine o realitate exterior dată care ar putea fi copiată cu uşurință. Dar dacă nu există nici măcar o natură aparent fizică nerealizată fără colaborarea spiritului, cu atît mai mult e cu neputință de admis că realitatea psihologică şi socială, în care spiritul e în acelaşi timp implicat şi ca parte constitutivă şi ca observator, într-o curgere concretă, ar putea suporta vreodată, mai mult de o clipă,

aplicaţia hîrtiei de calchiat a unui «observator» naiv." *(Ibidem).* Captarea esenţei în concret, obţinută prin atenta descriere a fenomenalităţii şi a participării conştiinţei ca „parte constitutivă" a concretului respectiv, analiza semnificaţiilor în conştiinţă, este propriu-zis atitudinea şi metoda fenomenologiei. încă înainte de contactul cu filozofia lui Husserl, în care a descoperit riguros formulate într-o metodologie a cunoaşterii propriile lui tendinţe teoretice, Camil Petrescu se situase de fapt pe asemenea poziţii, aşa cum am arătat, prin tema „substanţialităţii" şi „autenticităţii".

în însăşi creaţia sa, încă de la debut, şi anume în opera dramatică din primul deceniu al activităţii lui literare, el s-a orientat în sensul acesta, înţelegînd arta ca funcţie de cunoaştere pe linie luciditate - cunoaştere - conştiinţă - pasiune - dramă. încă în prima lui piesă, *Jocul ielelor,* apare, într-o replică a lui Gelu Ruscanu către Praida (Tabl. XII, sc. 1), formula : „Cîtă luciditate, atîta existenţă şi deci atîta dramă". (Chiar dacă această frază a fost introdusă în piesă abia la remanierea ei din 1945, ea îşi găseşte şi justifică perfect locul în piesa de debut.) Variantele formulei apar stăruitor în acel text capital de filozofia teatrului care este paragraful despre *Mioara* din *Addenda la falsul tratat* (1947) : „cîtă conştiinţă pură, atîta dramă" ; „cîtă luciditate, atîta dramă" ; „cîtă conştiinţă, atîta pasiune şi deci atîta dramă". E deci limpede că personajul de dramă nu poate fi decît un lucid, o fiinţă trăind sub semnul problematicului, mistuită de febra cunoaşterii. Deci : „un personaj esenţial dramatic nu poate fi, trebuie spus, decît un intelectual (dar nu un specios al intelectului, căci sensul curent e lateral), fiindcă nici un mod al conştiinţei nu este posibil în afară de intelectualitate" *(Addenda...).* Intelectualul nu e definit prin

profesie şi statut social, ci este omul mînat de pasiunea adevărului, obsedat de inteligență : „nu putem totuşi întîrzia să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute şi să declarăm că personajul ei autentic este un om capabil de crize în conştiință, de ordin cognitiv, nu moral în esență" *[Ibidem).* în această accepție, alături de un Gelu Ruscanu, un Pietro Gralla sau un Danton, alături de un Hamlet sau un Oedip, intelectual e fără îndoială şi Anca din *Năpasta* lui Caragiale, şi un Toma Panduru sau fiul său Damian din *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu. (Şi Lisandru Hergă din acelaşi roman e poate o replică populară a lui Pietro Gralla.) Numai un atare personaj poate fi un personaj de „dramă absolută", avînd o „cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conştiinței, în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaştere, iar evoluția dramatică este constituită prin revoluții succesive..." *(Ibidem).*

E totuşi de remarcat că excluderea implicației etice e o inadvertență a lui Camil Petrescu ; elementul cognitiv e doar primordial, nu exclusiv ; el e totdeauna determinant în ordine morală.

Asocierea lucidității cu pasiunea e de cel mai curat spirit stendhalian, regăsind de altfel şi un gînd al lui Pascal ; *„à mesure que l'on a plus d'esprit les passion sont plus grandes"* şi paradoxul său genial : *„l'amour et la raison n'est qu'une même chose"* (în *Discours sur les passions de l'amour).* Această asociere o susține într-un eseu celebru, *Liebe und Erkenntnis,* fenomenologul din şcoala husserliană Max Scheler, pe care nu se poate să-1 fi ignorat Camil Petrescu, dar pe care nu-1 citează niciodată şi de a cărui orientare etic-religioasă în spirit augustian sigur că se simțea străin ; filozoful acesta este prin excelență exponentul a ceea ce Camil Petrescu numea preocupare „cazuistică" în opunere cu cea „de cunoaştere".

(Cf. Camil Petrescu, *îndoita sursă a termenului „experiență", Revista Fundațiilor Regale,* mai 1934.) Camil Petrescu a respins teza comun acceptată a incompatibilității pasiunii cu luciditatea : „Ştim că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conştiință, sîntem în conflict cu tradiția teoretică seculară, care opune intelectului pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii şi chiar a capacității de acțiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului. La nivelul degenerat, academic, al criticii, se opune cu ostentație în opera de artă tipul «viu», care e cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, tipului cerebral, considerat ca artificiali, neviabil, inconsistent. Nu e locul să discutăm aici în ce măsură Bergson însuşi confundă esența instinctului cu intuiția, opunîndu-1 intelectului." *(Addenda...)* (Distincțiile, importante, pe care le face filozofia clasică, cea kantiană şi post-kantiană în special, între „intelect", „rațiune", „conştiință" sînt aici neglijate cu bună ştiință, toți termenii aceştia echivalîndu-se într-un concept global al unei drame a lucidității.) Concentrând sensul pasiunii asupra dragostei, conjuncția ei cu inteligența este proclamată ferm în *Act venețian:*

> *Alta:* De ce amesteci inteligența în jocul acesta amăgitor al dragostei ? Dragostea este vrajă şi beție, iar inteligența omului, ca şi judecata, nu mai au ce căuta în dragoste...
>
> *Pietro:* E după cum vede flecare. Eu socot că nu iubim numai cu inima sau numai cu alte organe. Iubim cu totalitatea ființei noastre. Vorbeai că dragostea este beție, ei bine, omul inteligent nu se îmbată...
>
> *Pietro:* După cum vezi, au fost în joc toate funcțiile ființei mele gînditoare... necesare şi în alte împrejurări ale vieții, adică tot ceea ce făcea privirea mea puternică,

pasul meu sigur, miezul însuşi al personalităţii mele... Falimentul iubirii, dacă iubire a fost, este şi falimentul minţii...

Alta (îşi muşcă buzele îndurerată) : Dar, Pietro, asemenea însuşiri nu joacă nici un rol atunci cînd iubim... atunci cînd un bărbat iubeşte...
Pietro : Nu pot accepta acest mod josnic de a considera iubirea... Eu am iubit altfel. Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minţii.
(Act. III, sc. 5}

Concepţia despre iubire ca pasiune unică şi totală, „iubirea-monadă", ridicată deliberat, prin intervenţia spiritului, la un absolut, este o concepţie stendhaliană. Dragostea lui Pietro Gralla pentru Alta, aşa cum este expusă în actul I, este un caz de ceea ce Stendhal numeşte „cristalizare": „Ce *que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections"(De l'amour,* ch. II).

Din concepţia lui Camil Petrescu rezultă adevărul acesta cu aparenţă de paradox că dragostea nu e un fenomen natural, ci unul intelectual. E un produs al spiritului, un fapt de cultură. Acesta e în legenda lui Tristan şi Isolda sensul *filtrului,* după absorbirea căruia se îndrăgostesc iremediabil unul de altul. E o stare de excepţie, rezultatul unei elaborări, al unei arte, al unei alchimii. La Rochefoucaud spunea că puţini oameni s-ar îndrăgosti dacă nu s-ar vorbi atîta de dragoste. Aceasta e şi concepţia lui Stendhal, care studia formele de dragoste după tipurile de civilizaţie. Pentru Camil Petrescu, ca şi pentru Stendhal, iubirea, şi pasiunea în genere, au un caracter noocratic, care le sublimează.

Dilema lui Gelu Ruscanu

Comună cu Stendhal este la Camil Petrescu asocierea, paradoxală, a unei concepţii aristocratice despre viaţă cu o simpatie profundă pentru spiritul de revendicare popular. Dar erosul aristocratic stendhalian avînd un sens axiologic, şi nu social, capătă la Camil Petrescu o determinare teoretică în conceptul de noocraţie, iar simpatia pentru revendicările populare merge la el pînă la solidaritate şi se manifestă prin revoltă. *Noocraţie şi revoltă-* aceasta e formula ce rezumă atitudinea lui Camil Petrescu, în general, şi prima lui operă de creaţie, piesa *Jocul ielelor,* în special.

Această primă lucrare a lui Camil Petrescu rămîne, cu toate inegalităţile şi viciile ei de susţinere, textul care cuprinde, condensate în germen cu maximă putere, temele fundamentale pe care le va dezvolta autorul în cursul întregii lui vieţi de intelectual şi artist, dacă nu „angajat", în orice caz militant, „...cu ea m-am încîlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în aşa măsură, că, întocmai ca şi eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru restul vieţii de «jocul ideilor» întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor»", scrie în 1947 autorul (*Addenda la falsul tratat).* Piesa aceasta, pe care a scris-o ca un posedat într-o febră creatoare irezistibilă, dîndu-i în primele trei luni patru versiuni pentru a o relua

30 de ani mai tîrziu şi a-i da forma definitivă, s-a născut, cum mărturiseşte autorul *(Addenda...,* şi cum de altfel se simte şi în piesă din încordarea textului), dintr-o izbucnire de revoltă: „Greu aş putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic în ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii închişi de invidie şi dezgust, cu pumnii strînşi de înfrigurare, de la o «bătaie cu flori» de la rondul al doilea de la Şosea... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de 22 de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute, de altfel, pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate." Să reţinem cuvîntul, pus acolo cu bună ştiinţă, din scrupul de adevăr şi autocunoaştere : nu numai cu dezgust, dar şi cu „invidie". Tînărul care nu şi-a cunoscut părinţii, crescut din mila altora, bursier la şcoală printre copii de oameni avuţi, inteligent, ambiţios, însetat de cultură şi frumuseţe, a rîvnit la rafinamentul şi strălucirea lumii bogate. Detestînd superficialitatea şi ignoranţa, dispreţul, infatuarea, futilitatea şi egoismul parazitar al păturii suprapuse şi exploatatoare, Camil Petrescu înţelegea care poate fi pentru cultură şi pentru o armonioasă împlinire a fiinţei umane valoarea opulenţei. Din toată opera lui, cei care nu l-au cunoscut ca persoană pot vedea cît de sigur şi-a asimilat el, pînă la un soi de discretă erudiţie, uzanţele şi cazuistica societăţii înalte : nuanţele de rafinament vestimentar, de pildă, şi de viaţă mondenă apar în opera lui cu perfectă stăpînire şi au aceeaşi importanţă ca la Balzac sau la Proust. Ambiţia şi energia unui Julien

Sorel se simt cu putere în scrisul lui Camil Petrescu şi îi revelă propriile aspiraţii. în *Suflete tari,* care este reversul *Jocului ielelor,* tema „arivismului" la Andrei Pietraru apare ca expresia acestui apetit de a anexa valorii personale a intelectualului sărac strălucirea socială care i se cuvine. Dacă în *Suflete tari* e vorba de un intelectual de origine modestă, care încearcă să cucerească viaţa pătrunzînd în sferele aristocraţiei sociale, în *Jocul ielelor,* raportul e inversat : avem de-a face cu un intelectual aristocrat, care s-a rupt de lumea lui, îmbrăţişînd cauza revoluţiei sociale. Prin datele iniţiale, personajul lui Gelu Ruscanu e vădit inspirat de atitudinea şi acţiunea lui N.D. Cocea, sub al cărui patronaj a debutat Camil Petrescu în publicistică. Dar trăsăturile eroului diferă de ale modelului; în Gelu Ruscanu, autorul s-a hipostaziat pe sine, plasîndu-se în contextul de viaţă pe care şi l-ar fi dorit: nobil şi bogat, folosind dincolo de ele avantajele acestor condiţii de pornire (bună educaţie, studii în străinătate, cunoaşterea lumii, experienţa aventurilor galante şi a pasiunilor împlinite etc.). în *Suflete tari,* autorul s-a hipostaziat într-o altă versiune a lui Julien Sorel; în *Jocul ielelor, mutatis mutandis,* într-o variantă a lui Fabrice del Dongo. în ambele piese, ca şi în celelalte opere ale sale, dramatice sau epice, autorul şi-a scris, cum spune Thibaudet despre Stendhal, cîte o „autobiografie posibilă" în condiţii imaginare. Revoltat de intolerabila inechitate socială, autorul se transpune, în prima lui piesă, într-un erou care, rupînd toate punţile cu lumea din care făcea parte şi repudiind-o, se consacră cauzei clasei muncitoare şi idealului revoluţionar.

Convertirea lui Gelu Ruscanu la cauza revoluţiei sociale e de natura revelaţiilor abrupte, radicale, transcendente ; drumul Damascului sau întîlnirea lui Hamlet cu spectrul. De aici ruptura cu tot trecutul

personal, cu toate afectele, cu toate dorințele sau ispitele ; acestea sînt dintr-o altă viață. Eroul, care a gustat din toate satisfacțiile vieții, nu mai vrea nimic pentru sine : menirea lui e unică, rectilinie, de o intransigență burgheză, dictată de imperativul categoric al unei misiuni vindicative, justițiare, total dezinteresate. De aici caracterul ideal şi abstract, de un soi de puritanism laic, al concepției lui Gelu Ruscanu despre revoluție. După revelația inițială, de ordinul absolutului, care 1-a precipitat în revoluție printr-o frîngere în unghi drept, la verticală, a conştiinței, revelațiile ulterioare, succesive, care îi vor sfîşia conştiința pînă la pieire, sînt de ordinul pragmaticului şi concretului, în plan orizontal. Nodul teoretic al piesei, care-i dă acesteia o încărcătură dramatică ce ridică toate celelalte episoade ale conflictului la o putere covîrşitoare, e confruntarea dintre concepția lui Gelu Ruscanu despre o dreptate absolută şi transcendentă şi concepția pragmatică, imanentă, pe care o reprezintă Praida. „Luptând ca Sineşti să nu mai rămînă ministru, muncitorimea luptă pentru ideea de justiție absolută. Numai ideea de justiție absolută poate susține şi închega conştiințele într-o luptă atît de grea ca a noastră", spune la un moment dat Gelu Ruscanu (act. II, tabl. VII, sc. 5). Dialogul dintre Ruscanu şi Praida pe tema aceasta este decisiv pentru conflictul de idei al piesei:

> *Praida:* Nu mă împac în totul cu felul dumitale de a concepe dreptatea. Vorbeşti despre această dreptate într-un mod foarte neaşteptat, nu ştiu cum să spun... în sfîrşit... o dreptate inumană? Dreptatea dumitale este cel puțin prea abstractă...
> *Gelu (are un gest moale de nedumerire ridicînd uşor ambele mîini):* Cum ar putea să fie altfel ?...
> *Praida (surprins):* O dreptate absolută ?

Gelu (cu o privire liniară) : Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută ? (se *inchide cu un soi de indîijire în el însuşi, nu mai ascultă nimic, parcă ar trece pe un alt tărîm).*
Praida: Dumneata pari obsedat de ideea de lege, de ideea de dreptate. Aşa pură... O dreptate absolut pură, ca geometrie ?...

Gelu (care a stat mereu pe gînduri, căutînd): Mărturisesc totuşi că nu văd ce ar fi o astfel de dreptate care s-ar da după toate vînturile, ca o giruetă... Care mai e atunci criteriul ?...
Praida: Criteriul este totdeauna o cauză... Este drept numai şi numai tot ce slujeşte cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească. Numai cauza e mare...
Gelu (nu ştie ce să creadă. Parcă s-arJi răsturnat în el dimensiunea unui orizont. Se scoală şi face cîţiva paşi, ameţit. Miinile parcă nu ştiu ce să facă, se mîngîie, se frămîntă una pe alta. Se ridică, ia o floretă din panoplie, o îndoaie gînditor, loveşte cu ea, concentrat. Pe urmă, vine iar la locul lui, palid, înmărmurit, extenuat): Tovarăşe Praida. Am descoperit pe neaşteptate un continent nou, cu alte fluvii, alţi munţi nebănuiţi, cu populaţii necunoscute. *(Neted, dur.)* Dumneata aşezi partidul deasupra dreptăţii... (a *rămas încremenit).*
Praida: Altfel de unde o să ştiu ce e dreptatea ?...
Gelu: Cu alte cuvinte, pentru dumneata dreptatea e în funcţie de interesele muncitorilor?...
Praida: Dacă nu e aşa, atunci ce poate fi dreptatea ? O simplă abstracţie ?

Gelu: Nu... nu... tovarăşe... Eu lupt pentru cauza muncitorească şi îi sînt devotat atît de mult... numai şi numai fiindcă socot că dreptatea este cu ea. Mi-aş da viaţa pentru muncitorime, numai şi numai fiindcă ea este sub steagul dreptăţii, şi nu dimpotrivă. Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăşi.
Praida: Periculos mod de a vedea. Şi de altfel fals... cu totul fals... plin de riscuri... Logica asta pură sfîrşeşte iremediabil în marasmul incertitudinilor. Dreptatea

> asta formală, abstractă, are să te lase o dată suspendat în gol... tocmai cînd îi vei căuta mai disperat conținutul. Şi atunci n-aş vrea să fiu în locul dumitale... Ideile ? Hm!... hm! E ceva mai sigur materialismul istoric.
>
> {Act. II, tabl. VIII, sc. 2)

Conflictul acesta este în aparență, sau pînă la un punct, cel dintre un kantian şi un marxist. Dar în realitate, etica marxistă nu este doar una pragmatică ; toată critica societății burgheze şi analizele mecanismului de exploatare a proletariatului în sistemul capitalist făcute de Marx cu obiectivitate ştiințifică, la adăpost de orice obiecție valabilă, demonstrînd cauzele cruntei inechități de care suferă clasa muncitoare în acest sistem, se raportează la o conştiință a dreptății, care e totuşi una aprioricâ (sau cel puțin şi aprioricâ) şi aparține, de altfel, şi umanismului laic şi progresist anterior. Oricît de revoluționar şi tranşant, marxismul a integrat într-o sinteză dialectică filozofia clasică anterioară şi, dacă a respins dogmatismul raționalist (aşa cum 1-a respins, de altfel, şi criticismul kantian), el nu e mai puțin o filozofie raționalistă ; accentul teoretic în marxism e pronunțat şi de altfel revendicat expres de Marx. Ceea ce e nou este întregirea şi verificarea teoriei prin practică, dar conceptul acesta de *praxis* e riguros determinat filozofic. Recursul la practică ține el însuşi de rigoarea şi complexitatea teoretică şi nu face din marxism o concepție pragmatică şi relativistă. Dacă modul de a vedea al lui Ruscanu este într-adevăr periculos, cum spune Praida, nici al acestuia nu e mai puțin periculos, cu tot bunul lui simț. Poziția lui Praida e în fond simplistă şi reduce socialismul la un înțeles gregar, cum au arătat cu dreptate doi comentatori (H. Bratu şi V. Moglescu, în

introducerea la *Teatru* de Camil Petrescu, Buc., 1957, vol. I, p. 17). Praida are totuşi avantajul experienţei lui de activist în mişcarea muncitorească internaţională, al unui simţ al realităţii şi al unei lucidităţi care-i dau o admirabilă siguranţă şi fac din el un personaj extrem de atrăgător. Bărbatul acesta puternic, cu barbă blondă, flegmatic fumător de pipă, ironic, comprehensiv, curajos, profund ataşat cauzei clasei muncitoare, e una din cele mai simpatice figuri ale teatrului lui Camil Petrescu şi face un fericit *pendant* fanaticului idealist, devorat de setea absolutului, care e Gelu Ruscanu.

Acesta, e clar, nu are nimic dintr-un marxist, etica lui decurge dintr-o concepţie net metafizică (în accepţia de non-dialectică), iar adeziunea lui la socialism e determinată de un extremism justiţiar de o puritate absolută, de esenţa „clericaturii", aşa cum a definit-o Julien Benda (participarea acesta din urmă la mişcările de stînga ale Franţei de după afacerea Dreyfus şi la cauza clasei muncitoare e de aceeaşi natură cu a lui Ruscanu, care ar fi putut şi el să se numească „un *régulier dans le siècle").* Trebuie spus însă că socialismul pe care îl are în vedere piesa, anterior experienţei istorice leniniste, are ca model socialismul francez de după unificarea din 1904, care, declarîndu-se marxist şi preconizînd revoluţia socială, atrăgea un mare număr de intelectuali de stînga, mulţi din ei ieşiţi din celebra „Ecole Normale Supérieure", în genere cu o solidă îndoctrinare kantiană. *„Kant qui genuit Fichte, qui genuit Hegel, quigenuitMarx..."*Formula aceasta, adesea întrebuinţată cu adresă polemică, subliniază baza kantiană a ideologiei multor intelectuali socialişti de formaţie universitară, proveniţi în genere din mica burghezie, şi explică întrucîtva neîncrederea pe care muncitorii o aveau uneori în intelectuali. De altfel, Praida chiar

spune acest lucru la un moment dat: „înțelegeți acum de ce nu au încredere muncitorii în intelectuali ? Pentru că de două mii de ani intelectualii sînt incapabili să se descurce din iețele ideilor... Nu aş vrea să mă înțelegeți greşit... Şi noi prețuim ideile... Dar le cunoaştem înțelesul... Ideile sînt aşa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele cînd au un cîrmaci bun. Dar nimeni nu s-a gîndit vreodată să ancoreze în Steaua Polară..." (Act. III, tabl. XII, sc. 1). Paradoxul e că dînd această frumoasă imagine despre idei, Praida (şi totodată autorul, care trebuie să fi cunoscut totuşi *Critica rațiunii pure)* exprimă fără să vrea o teză kantiană, anume cea despre „ideile regulative", cu caracter transcendent, asimilate ideilor platoniciene, în opunere cu „ideile constitutive", cu caracter transcendental, şi care intră în condițiile apriori ale experienței!

în tot cazul, adeziunea lui Gelu Ruscanu la revoluția socială nu-i atît de singulară şi incongruentă cum apare din confruntarea idealismului lui metafizic şi anistoric cu conştiința de clasă, dialectică şi pozitivă, a lui Praida. Faptul de a fi kantian nu face din nimeni, e drept, un militant pentru cauza proletariatului, dar nici nu-l împiedică de la aceasta, în ordinea practică cel puțin. îmi pare greşită afirmația comentatorilor citați mai înainte, care spun că, „apărînd conceptul kantian al «dreptății în sine», militînd pentru etica absolută, Gelu Ruscanu nu a părăsit totalmente poziția ideologică a burgheziei" (Op. *cit.,* p. 15). Mai întîi, Ruscanu nici nu este propriu-zis sau în mod declarat un kantian. El este un „incoruptibil", un om al „mîntuirii publice" din familia Saint-Just şi Robespierre ; această poziție concordă într-adevăr cu etica formală a lui Kant, dar trece pe versantul acțiunii, la stadiul culminant al Revoluției. Oamenii „mînțuirii publice" şi ai anului 1793

depăşeau cu mult aspiraţiile burgheziei, care, după Therminador, cum se ştie, le-a frînt şi frînat acţiunea. Marx şi Engels au arătat limpede antagonismul dintre terorismul revoluţionar şi burghezia liberală, în perioada respectivă *(Sfinta familie,* în *Opere,* voi. II, Buc., 1958, p. 138). Cu atît mai mult în epoca Saru-Sineşti o poziţie de tipul Saint-Just e departe de a mai fi una burgheză. Ea reprezintă o funcţie ireductibilă de consecvenţă şi rigoare principială şi îşi găseşte totdeauna locul într-o mişcare revoluţionară, chiar dacă experienţa reală o aruncă în impas. Nu a fost, desigur, aceasta poziţia lui Camil Petrescu, cum se vede clar în *Danton,* dar în *Jocul ielelor* s-a hipostaziat într-o atare figură care oferea o temă dramatică exemplară : antinomia dintre idee şi realitate.

Gelu Ruscanu este într-adevăr „un filozof din sec. al XVIII-lea", cum spun comentatorii amintiţi, dar nu e prin aceasta, cum li se pare aceloraşi, o „figură anacronică". Poziţiile filozofice nu sînt niciodată anacronice, chiar dacă sînt minoritare faţă de mentalitatea sau ideologia dominantă a unei epoci. De altfel, pragmatismul cinic şi sofismele setei de putere ale lui Saru-Sineşti, care exprimă într-adevăr filozofia burgheză din secolul nostru, reproduc mai mult sau mai puţin tezele lui Callicles din *Gorgias* al lui Platon.

Pe Gelu Ruscanu de altfel de mai multe ori în text raportat la Saint-Just, autorul îl prezintă chiar ca înfăţişare şi vîrstă asemănător acestui model: „Gelu e un bărbat ca de douăzeci şi şapte - douăzeci şi opt de ani, de o frumuseţe mai curînd feminină, ca un soi de melancolie în privire, chiar cînd face acte de energie... Priveşte drept în ochi pe cel cu care vorbeşte şi asta îi dă o autoritate neobişnuită. Destul de elegant îmbrăcat, deşi fără preocupări anume", spune paranteza replicii lui Gelu, la prima lui intrare în scenă (act. I, tabl. I, sc. 2). Fascinaţia angelică a

personajului şi recea exaltare a spiritului său trebuie să fie irezistibile, pentru ca acest Hamlet al socialismului să nu apară ca un simplu acrimonios plin'de resentimente ; replica lui (act. II, tabl. VIII, se. 1) : „N-am spus niciodată că sîntem umani. Dreptatea este inumană", această teribilă maximă decurge dintr-o cumplită iubire de oameni, ale cărei consecinţe sînt implacabile, ca şi la Saint-Just.

Hipostaziiridu-se, cum spuneam, într-un erou a cărui poziţie n-o împărtăşeşte, autorul nu a făcut din el exponentul concepţiilor sale, dar 1-a situat în coordonatele acestora : noocraţie şi revoltă. Propriile sale concepţii şi contradicţii autorul le-a pus în dezbatere prin dialogul principalilor protagonişti ai piesei : ele se regăsesc atît la Ruscanu, cît şi la Praida, la *raisonneurul* sceptic Penciulescu şi chiar şi la Sineşti. Acesta dă *Jocului ielelor o* tensiune intelectuală, o splendidă ciocnire a inteligenţelor şi o gravitate a răspunderii morale, datorită cărora piesa rezistă în ciuda deficienţelor ei. Căci piesa, pe lîngă un balast ce o face inegală şi prolixă, ca, de pildă, episodul lacrimogen cu Petre Boruga la închisoare, sau apariţiile maniacului Kiriac etc., se sprijină în întregime pe două greşeli. Mai întîi, în campania de presă contra ministrului Sineşti, Ruscanu anunţă, dar amînă publicarea unui document acuzator. Procedeul acesta riscă fie să dea impresia unui şantaj, în cazul că în cele din urmă documentul nu apare, fie să provoace din partea celui vizat voinţa de a-şi suprima adversarul, cum s-a întîmplat în cazul lui Gaston Calmette, asasinat de d-na Caillaux, fapt de altfel mult comentat în piesă. Léon Daudet explică în *Bréviaire du journalisme* (şi în mai multe cărţi), referindu-se tocmai la cazul Calmette, că un ziarist care urmăreşte să înlăture din viaţa publică pe

cineva, împotriva căruia dispune de documente compromițătoare, trebuie să publice din capul locului şi fără preaviz tot ce posedă mai tare, provocînd astfel un şoc irevocabil, dirimant pentru cel vizat şi evitînd riscurile arătate. Toată drama lui Ruscanu, în condițiile date ale piesei (căci virtualmente era inevitabilă într-un fel sau altul), e declanşată de această greşeală. Dar fără ea n-am fi avut *această* piesă. După cum n-am fi avut-o nici fără a doua greşeală, cea de a crede în valoarea juridiceşte probantă a unei scrisori intime de la soția lui Sineşti relatînd asasinatul comis de acesta. Faptul de a porni la atac cu probe formal insuficiente e o greşeală greu scuzabilă la un jurist şi gazetar combatant ca Ruscanu şi, în cele din urmă, scump plătită. Sineşti, avocat mai rutinat şi mai abil în controversă, repurtează asupra lui o victorie strălucită, în disputa din actul III, tabl. X, scena 2 : „Crîncen jucător", cum spune Praida, şi „infernală canalie" (scena 2).

Dar între Sineşti şi Praida, nu mai există alegere pentru Gelu Ruscanu. Odios unul, celălalt generos, amîndoi reprezintă relativismul pragmatic şi empiria lumii acesteia. Unul e Claudius, celălalt Fortinbras, aducătorul echității, care e umană şi divizibilă. Dar justiția e inumană, absolută, totală.

The rest is silence.

Tema duelului la Camil Petrescu

Suflete tcu-i, prima piesă jucată a lui Camil Petrescu şi singura cu succes în acel timp, e comparativ net inferioară *Jocului ielelor,* dar a însemnat, după o lungă perioadă de producţii „originale" mediocre, convenţionale, minore, primul spectacol cu o piesă românească de ţinută intelectuală, de la Caragiale, Davila şi Ronetti-Roman încoace. în cronica sa, Ion Marin Sadoveanu scria : „Hotărît că un fapt e evident : talentul d-lui Petrescu e de esenţă stendhaliană. Are însă, în teatru, şi un precedent, pe care lucrul acesta nu 1-a împiedicat să fie mare : Curei" *(Revista vremii,* nr. 15/1922). Lăsînd la o parte ideea că a fi stendhalian ar putea fi un handicap pentru un scriitor (prejudecata originalităţii, pe care a combătut-o pertinent Camil Petrescu însuşi) şi invocarea uitatului astăzi (poate pe nedrept) François de Curei, meritul cronicarului nu e mare de a fi relevat esenţa stendhaliană a unei piese care o declară expres în text, dar e totuşi prima semnalare a acestei filiaţii.

Totuşi, şi lucrul acesta a fost remarcat de unii critici, Andrei Pietraru, în comparaţie cu Julien Sorel, pare mai curînd un abulic şi un timid, inhibat de prezenţa femeii iubite ; de altfel, sentimentul lui pentru Ioana Boiu e determinat de un fel de epatare faţă de rangul, morga şi luxul acesteia ; ceea ce îl atrage la ea e mai mult „ce reprezintă" şi „ce are", decît „ce

este" (ca să folosim aceste discriminări schopenhauriene). Iubirea lui nu are nimic erotic, nimic senzual; de altfel, Ioana Boiu e cu totul lipsită de feminitate şi atracţie, e rigidă, de o suficienţă insuportabilă şi francamente antipatică (adică mult mai mult decît ar fi vrut autorul); distincţia şi aristocratismul, pe care plebeul Pietraru le admiră la ea, sînt false (nici numele de „Boiu-Dorcani" nu e bine găsit, nu e un nume boieresc, ci e de aceeaşi categorie cu „Saru-Sineşti" ; numele la Camil Petrescu sînt uneori, şi mai ales în piesa aceasta, imposibile : „Mierceanu", „Miocescu" etc.). Deci, pe de o parte, Andrei Pietraru, inhibat, apăsat de complexe, nu are energia rece şi premeditată a lui Julien Sorel, e un arivist doar veleitar, ratat (cum bine îl califică Ioana Boiu), care se iluzionează cu sterile visuri de glorie ; pe de altă parte, iubirea lui e surogatul sentimental al unor apetituri sociale, nu sexuale.

Suflete tari în ciuda subiectului luat din *Le rouge et le noir* şi a comentării acestui roman în piesă, e în esenţă mai puţin stendhaliană decît alte opere ale lui Camil Petrescu. Este în această piesă o psihologie cam meschină. Andrei Pietraru nu e un ambiţios lucid şi tenace ca Julien Sorel; acesta ştie să domine şi să se domine ; lipsit de scrupule, are totuşi o eleganţă de jucător şi o fermitate constantă în faţa adversităţilor ; ofensele îi biciuiesc amorul propriu, dar nu îl înveninează. Andrei Pietraru, dimpotrivă, e perpetuu ulcerat şi, compensatoriu, mai mult încrezut, decît conştient de sine. Orgoliul lui nu e decît vanitate nesatisfăcută, iar intelectualitatea lui nu se vădeşte (oricît ar fi de adevărat că nimeni nu poate citi tot şi că omul cel mai cult ignoră multe cărţi de primă importanţă, e greu de admis că un presupus intelectual să nu fi citit pînă la 30 de ani *Le rouge et le noir* - e drept însă că avem de-a face cu un istoric).

Totuşi, enorma lui acumulare pasională, monomania lui exclusivă reprezintă un transfer de energie care anihilează toate celelalte facultăți pentru una singură ; această potențare pasională are într-adevăr ceva stendhalian şi nu e fără analogie cu comportarea lui Fabrice del Dongo în iubirea lui pentru Clelia Conți (dar la acesta e o iubire veritabilă, fără snobism de om „speriat"). Pasiunea lui acumulată irupe în momentul culminant - noaptea în care o cucereşte pe Ioana, şi atunci reuşeşte să fie într-adevăr „tare", deşi cam prea elocvent. Dar nu se poate menține şi, uluit de norocul lui, recade în conduita timorată şi rampantă de la început. Izbucnirea lui, declanşată de brusca revelație a mediocrității sufleteşti a Ioanei, adică din momentul din care aceasta nu îi mai impune, cedează, o dată cu succesul obținut, unei tendințe de compromis şi tergiversare. Energia lui s-a manifestat printr-o *„pousee",* o vîlvătaie repede consumată ; s-a aruncat, e drept, în adîncul apei, cum spune el însuşi, dar apoi a început să înoate spre mal. Violența lui e impresionantă şi e de înțeles ca, depăşind momentul culminant, să facă loc unei calme siguranțe ; dar Andrei tot „speriat" rămîne, şi satisfacția lui e una de amor propriu ;. . . . îmi venea să strig, să iau de gît pe oricare dintre snobii aceia neluați în seamă de ea şi să le răcnesc în față, să-i zgudui: pe mine m-a privit, nu pe voi, pe nici unul dintre voi toți! O, dacă ați şti... dacă ați şti... ați turba de necaz..." (act. III, tabl. II, sc. 1). Pentru el, emulația e cu snobii, victoria e asupra acestora. Şi nu e vorba de acel „snobism ironic", pe care Thibaudet îl relevă la Proust, şi nici de funcția de cunoaştere pe care o îndeplineşte snobismul în opera proustiană (şi pe care nici n-ar putea-o îndeplini în teatru, chiar cu parantezele arborescente ale lui Camil Petrescu). în fața aroganței disprețuitoare boiereşti, reacția lui

Andrei Pietraru nu e nici revolta efectivă contra inechităţii, nici cealaltă formă a revoltei, arivismul energic şi dominator, care ambiţionează puterea în esenţa, nu numai în aparenţa ei. El nu merge pînă la îndrăzneala sfidătoare a lui Rastignac („d *nous deux, Paris* f), ci s-ar mulţumi cu o omologare socială prin recunoaşterea statelor de serviciu şi legalizarea colajului clandestin cu fiica stăpînului; e drept că şi Julien Sorel mizează pe asemenea mijloace, dar impunîndu-se, nu solicitînd recunoaşterea.

E adevărat că în *Suflete tari* Camil Petrescu şi-a propus o variantă foarte frumoasă şi mai „teatrală" a temei stendhaliene : „... mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de La Mole ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească în 40 de minute acolo unde eroul stendhalian avusese nevoia de luni şi poate de ani de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul" (*Addenda la falsul tratat).* De altfel, cum spuneam mai înainte, piesa se salvează prin această irupţie, paralelă cu temerara provocare la duel de către Pietraru a prinţului Bazil Şerban, spadasin redutabil. Scena juriului de onoare, la club (act. III, tabl. I), în care se relatează dezlănţuirea pe teren a lui Pietraru, „palid ca un mort şi cu ochii ficşi", este excelentă şi dublează semnificativ izbucnirea pasională din actul II. Figura lui Pietraru, deşi absent, se precizează şi se intensifică în această scenă, cu totul în avantajul lui.

Duelul, în aparenţă cu o motivare futilă, dar în fond cu un sens adînc, reprezintă, împreună cu sinuciderea demonstrativă din final, o a doua instanţă, în faţa căreia tot ce am spus pînă acum împotriva personajului rămîne pe drum, iar el trece într-un plan în care nu mai e vorba nici de arivism sau veleităţi ale amorului propriu, nici de snobism şi epatare. Toate

acestea joacă, desigur, şi în cazul de faţă, ca la orice duel în moravurile societăţii aristocrático burgheze a epocii, cu absurditatea pernicioasă a acestei superstiţii mondene. Dar în cazul lui Andrei Pietraru, răzbunarea amorului propriu atinge, în violenţa ei, o treaptă unde se dezlănţuie revolta umilinţei acumulate ; el mizează în duelul acesta toată pasiunea şi toată fiinţa lui. Prinţul Bazil Şerban îi făcuse lui Pietraru o ofensă derizorie şi capricioasă, pe care oricine ar fi putut-o neglija (nici măcar de a o „suporta" nu putea fi vorba). Dincolo de aceasta însă, duelul însemna pentru Andrei o contestaţie crîncenă, revendicarea unui drept de *egalitate,* impunîndu-se ca *„dignus est intrare"* într-o lume care îl respingea; e un duel cu acea lume în întregul ei, un asalt în citadela ei.

Mai departe însă, duelul acesta are şi o semnificaţie simbolică, în ordinea amorului-pasiune, care este tema dramei şi care, în lumina aceasta, va da alt sens comportamentului, în primă instanţă atît de flasc al personajului. Stendhal, în *De l'amour,* enumeră patru tipuri de iubire, dintre care primul, cel mai de preţ, este *„l'amour-passion"*, iar ultimul, *„l'amour-vanite".* în prima instanţă, iubirea lui Pietraru pentru Ioana Boiu ne-a apărut sub această din urmă specie, dar stratul acesta superficial cedează la presiunea din adîncime, ce revelează un amor de tipul „pasiune".

Amorul-pasiune, cultivat de tradiţia cavalerească şi *„courtois",* se supunea unor probe de vrednicie, iscusinţă şi bravură *(„prouesses",* de la *„preivd',* adică literal: întîietăţi) şi unui ceremonial simbolizînd trepte de purificare şi perfecţionare spirituală. Duelul e una din principalele probe de această natură, nu numai de curaj şi abilitate, dar şi de purificare interioară prin reculegerea şi „abluţiunea" prealabile şi

prin codul de reguli, ceremonial şi simetrie pe care le prevede. De la originile lui imemoriale, mitologice, şi pînă la practica lui cavalerească, duelul a avut totdeauna un caracter de sacralitate. în epoca modernă, pierzînd caracterul acesta, a devenit o simplă „superstiție" snoabă, dar în unele cazuri extreme, ca al lui Pietraru, regăseşte ceva din funcția lui originară.

Idealizarea femeii în amorul cavaleresc are un sens extra-conjugal şi anti-marital (cavalerismul şi poezia erotică trubadurescă reprezintă un protest contra condiției juridice a femeii). De aici, un element esențial în amorul cavaleresc : *obstacolul,* care îl obligă pe amant la toată seria de *„prouesses",* de subterfugii şi de comunicări voalate sub formă poetică şi criptică *(„trobar clus").* Dar, cum remarcă Denis de Rougemont, în *„L'amour et l'Occident* (Pion, Paris, 1939), obstacolul nu e numai o condiție obiectivă şi fatală, ci, oarecum în chip nemărturisit, e dorit, provocat, inventat de amanți parcă într-adins pentru a spori patima. Amorul cavaleresc e *pasiune* în accepția etimologică a termenului: o suferință, dar una dorită, întreținută, adîncită, o rană, dar una divină. E o maladie mortală, o atracție a morții („îndulcind cu dor de moarte", cum spune Eminescu), o sete de fuziune, de pierdere în Absolut. Amanții sînt pierduți pentru lume şi lumea pentru ei ; toată diversitatea lumii păleşte, e total sărăcită; ei trăiesc într-o izolare obscură, clandestină şi nocturnă, care anticipă moartea (vezi oroarea față de zorii zilei în *Tristan).* Nu mai ştiu şi nici nu mai vor să mai ştie de nimic altceva decît de patima lor ; „e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă", cum spune Gheorghidiu, într-un pasaj de la începutul *Ultimei nopți...* Dialogurile dintre Andrei şi Culai (personaj cuminte, „sănătos", rusticizant, lamentabil de pilduitor şi „sămănătorist") exprimă perfect opoziția

dintre „viață", cu lumina ei diurnă, şi patima mortală, nocturnă, tainică, a lui Andrei. întreaga piesă, citită şi înțeleasă în semnificațiile ei simbolice, nu omite nici unul din elementele amorului *„courtois".* Autorul nu a fost probabil, sau nu pînă la capăt, conştient de aceasta, dar coincidențele sînt prea complete pentru a fi întâmplătoare, şi voi încerca puțin mai tîrziu să le explic.

Mai este sinuciderea din final, în care un comentator a văzut, nu fără ingeniozitate, un act „oribil" şi un şantaj sentimental. Dar chiar de la începutul piesei îl vedem pe Andrei bîntuit de gîndul sinuciderii ; fascinația morții voluntare face parte din exaltarea lui pasională. Iar cînd la urmă se sinucide, demonstrativ, o face ca supremă dovadă a sincerității şi pentru a-şi salva onoarea cînd totul e pierdut. Ideea că acest act e odios față de ființa iubită, prin remuşcarea pe care i-o lasă şi întunecarea oricărei eventuale fericiri viitoare, se poate susține numai în concepția eudemonistă a iubirii, dar nu în iubirea--pasiune, care e unică şi mortală şi care în esența ei e o *logodnă în moarte.* Dar mai e ceva de spus, şi mai important; aşa cum o demonstrează Denis de Rougemont în cartea amintită, amorul cavaleresc, a cărui tradiție s-a perpetuat şi răspîndit prin literatură şi moravuri în toată civilizația europeană, pînă în zilele noastre, e de origine *cathară.* în acel *„trobar clus"* al provensalilor şi în conceptul erotic cavaleresc, femeia iubită e un simbol pentru a exprima atracția Absolutului, adică o nostalgie a dispariției, o sete de contopire, de pierdere în divinitate. Catharii nu iubeau creatura, ci principiul increeat. De aceea, erosul lor e un dor de moarte. Doctrina lor admitea sinuciderea, o asceză purificatoare şi detaşarea de lume. Cruciada contra albigensilor a exterminat erezia cathară în instituțiile şi doctrina ei, dar formele

sensibilității şi spiritul ei au dăinuit chiar golite de conținutul lor ezoteric. (Maniheismul, vechea doctrină care a stat la baza acestei erezii, e de o structură atît de rezistentă, încît, la diverse niveluri şi sub diverse forme, variante ale catharismului au mai apărut de atunci în Europa şi continuă să apară.) Nimeni nu va cădea, fireşte, în aberația de a vedea cumva în Camil Petrescu un exponent al catharismului sau, în *Suflete tari* şi în Andrei Pietraru, un text şi un erou cu această semnificație expresă. Dar patima care îl mistuie pe Andrei nu e mai puțin una de tipul pe care l-am indicat, iar moartea lui voluntară un final de o perfectă consecvență. Andrei, în fond, *nu o iubeşte pe Ioana:* îşi iubeşte propria pasiune ; sentimentul lui e narcisist, cum este în esență amorul cavaleresc.

Tema duelului şi a morții voluntare apar constant în opera lui Camil Petrescu : duelul lui Andrei Pietraru în *Suflete tari*; duelul lui Radu Valimăreanu, în *Mioara*; duelul lui Cellino, în *Act venețian*; duelul lui Ladima, în *Patul lui Procust.* în *Jocul ielelor,* se face aluzie la duel, iar Gelu Ruscanu are în biroul lui o panoplie de scrimă şi se joacă insinuant cu o floretă. în *Ultima noapte...,* Gheorghidiu e gata la un moment dat să aibă un duel, iar în penultimul capitol, are o conversație cu un ofițer german prizonier, rănit de moarte, care spune : „nouă germanilor ne place mult duelul. Noi prusacii, mai ales, avem toți tăieturi... Uite aici - şi-mi arată în fața urechii o crestătură. Ei bine, noi avem un fel de zicătoare : nu te bate în duel cu unul care nu ştie să se bată.".

Gelu Ruscanu se sinucide, Andrei Pietraru se sinucide, Ladima se sinucide, fapta nebunească a Altei din finalul *Actului venețian* (sau, în versiunea ultimă, în finalul actului II) echivalează cu o sinucidere. Sfîrşitul *Ultimei nopți...* echivalează tot cu o sinucidere.

La o analiză mai atentă, *toate* pasiunile din operele enumerate sînt pasiuni cavalereşti şi toate sînt mortale. Gelu Ruscanu, de pildă, are o analogie cu Tristan : orfan, crescut de rade ; iubirea adulteră cu soția protectorului şi maestrului său ; îndepărtare şi abstinență; activitatea Iui de avocat („apărător") al muncitorilor şi campaniile lui de presă contra puterii, forme moderne ale luptei cavalereşti. Obstacole : cazul Boruga, scrisoarea Măriei, scrisoarea tatălui. Doamna închinării lui e Revoluția Socială, nume simbolic, care ascunde de fapt pasiunea ce-1 devoră ; setea lui de Absolut şi puritate *(„catharos").* Cînd s-a detaşat de tot lumescul, în speță de imaginea tatălui şi de acțiunea pragmatică a lui Praida, se sinucide.

Etosul cavaleresc şi pasional e unul războinic, avid de risc, primejdie şi moarte ; Camil Petrescu îl exprimă direct şi indirect, în mod constant în opera lui. Titlul acesta: *(Mima. noapte de dragoste, întîia noapte de război* are un sunet de poem cavaleresc, iar Gheorghidiu pleacă la război din motive de pură onoare şi dintr-o sete de cunoaştere, din dorința unei încercări periculoase.

Experiența războiului a jucat un rol decisiv în viața şi gîndirea lui Camil Petrescu, iar prețuirea lui pentru marii comandanți şi luptători era extremă şi s-a tradus, între altele, în tipul superb al lui Pietro Gralla. Sînt însă aici de făcut nişte distincții. Cavalerismului îi repugnă războiul ca afirmare a voinței de a fi, ca manifestare a puterii statale, iar spiritul autoritar milităresc nu poate de asemeni decît să-i repugne. în concepția cavalerească, războinicul nu e sub semnul lui Marte, ci al lui Eros. Aventuros şi justițiar, luptător pentru ideal, avînd patosul mîndriei şi al îndrăznelii, el reprezintă un tip noocratic : Pietro Gralla sau Danton. Față de tipul militar clasic, el e un „laic", un *„out-sidef* ; ofițerul de rezervă de pildă (Gheorghidiu).

Cavalerismul cathar, care era democratic, deschis valorii personale, era anti-feudal, anti-clerical şi anti--statal (catharismul, de altfel, sub toate formele şi variantele lui, e totdeauna subversiv). Pe de altă parte, concepția cavalerească implicînd o metafizică şi o filozofie e, fireşte, incompatibilă cu mentalitatea anti-intelectuală militară. Amorul-pasiune este, aşa cum subliniază şi Denis de Rougemont (Op. *cit.,* p. 43), un mijloc privilegiat de cunoaştere, însoțind pasiunea cu inteligența. Cavalerismul înseamnă aşadar *noocrație şi revoltă.* Camil Petrescu se situa prin poziția lui teoretică şi practică pe un plan de unde decurgeau în mod necesar toate acele coincidențe pe care le-am trecut în revistă.

Poziția aceasta e un donquijotism, poate nu totdeauna aparent, dai" funciar ; comportarea publică şi, atît cît se ştie, privată a lui Camil Petrescu avea ceva adînc donquijotesc, de unde inadaptabilitatea şi gravitatea lui uşor atrabilare, tendința la prozelitism, pornirea combativă mergînd uneori pînă la obsesie şi mitomanie. Donquijotismul acesta 1-a expus, fireşte, de atîtea ori ironiei ieftine şi ostilității perfide a filistinismului de diferite nuanțe, care nu ştia ori nu voia să vadă decît naivitate sau impostură tocmai în luciditatea şi dezinteresarea lui.

Romanele lui Camil Petrescu

Cu două luni înainte ca autorul să dea „bun de imprimat" primului său roman, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* titlul acesta, atît de frumos prin tonul lui viril şi decisiv, nu fusese încă găsit. Predîndu-şi manuscrisul la editură, Camil Petrescu îl anunța - într-o notă din pagina a doua a *Omului liber,* ziarul lui Jean Th. Florescu, în redacția căruia a jucat rolul lui Ladima[1], sub titlul: *Proces-verbal de dragoste şi răzbunare.* Proiectul acesta de titlu, încă nematur, exprimă stîngaci şi cam prea pe măsură, cam strimt adică, şi deci sărăcind-o, estetica anticalofilă şi declarat stendhaliană a autorului.

Afinitatea cu Stendhal şi-a recunoscut-o Camil Petrescu aproape din capul locului, şi a fost, în prima lui fază dramatică, unul din rarii autori care să fi scris un teatru de vînă stendhaliană (într-un fel, dar în mai mică măsură şi desigur nu conştient, o notă stendhaliană îmi pare a avea şi teatrul lui Musset). Camil Petrescu a efectuat un transfer şi o valorificare scenică, deliberate, a latențelor dramatice ale spiritului stendhalian; nu numai *Suflete tari,* unde motivul e luat din *Le rouge et le noir* şi referințele la acest roman se fac abundent în text, dar şi

1. Articolul lui Ladima *Proastă circulație,* reprodus într-o notă din *Patul lui Procust,* apăruse sub semnătura lui Camil Petrescu în prima pagină, la nr. din 21.11.1930 al aceluiaşi ziar.

Act veneţian şi *Danton,* dacă ne gîndim bine, *mutatis mu.ta.ndis,* chiar şi *Mioara,* sînt antrenate de forţa acestei traiectorii.

Mai tîrziu, devenind teoreticianul „noii structuri", în sensul căreia preconiza arta romanului şi îşi concepea propria creaţie epică şi găsind în opera lui Marcel Proust metoda cea mai fecundă pentru exploatarea conştiinţei şi spargerea vechilor tipare ale romanului, Camil Petrescu a fost socotit de critică şi s-a socotit el însuşi proustian. Mai multe împrejurări i-au dat această aparenţă. Ca şi Proust, şi probabil şi după exemplul acestuia, Camil Petrescu adăuga la text în corectură, intercalînd pasaje amplificatoare ; semnala cu vădită satisfacţie acest procedeu la Proust; într-o notă de revistă menţiona că evită să colaboreze la publicaţiile din provincie, deoarece e „hotărît" să-şi completeze textele în şpalturi. Dar acest procedeu nu e exclusiv proustian ; îl practica şi Balzac destul de mult, chiar dacă nu în aceeaşi proporţie ; în tot cazul, bineînţeles, nu aceasta poate da măsura „proustianismului" unui scriitor. Mai însemnat, din acest punct de vedere, este, în prima parte a *Ultimei nopţi...* episodul geloziei lui Gheorghidiu, vădit inspirat de capitolul *Un amour de Swann,* din *Â la recherche du temps perdu* (după cum, pe de altă parte, haosul şi zăpăceala luptelor din jurul Branului, în partea doua a romanului, sînt tot aşa de vădit inspirate de bătălia de la Waterloo din *La chartreuse de Parme).* Nu e de contestat subtilitatea analitică magistrală cu care Camil Petrescu reia tema geloziei după ilustrul său model, dialectica nestatornică a incertitudinii şi bănuielilor, reflexele ei sociale şi intensitatea progresivă a pasiunii. Dar între gelozia lui Gheorghidiu şi a lui Swann e diferenţa dintre o muzică de clavecin şi alta de orgă. Nu e un decalaj de calitate, ci de amplitudine. Gelozia lui Swann se desfăşoară pe o pluralitate de dimensiuni cu deschidere

uriaşă, angajînd un întreg univers social şi metafizic. Nu vreau să împuținez cu nimic meritul cu totul remarcabil al lui Camil Petrescu în tratarea acestei teme, care reprezintă una din cele mai de seamă reuşite ale literaturii noastre. Dar e cazul să încercăm să facem nişte demarcații exacte. Gelozia lui Gheorghidiu e urmărită monoliniar, sau, dacă vreți, într-un spațiu euclidian față de spațiul n-dimensional al lui Proust. Episodul acesta e de altfel singurul element proustian în *Ultima noapte...* Mai departe, atitudinea proustiană a lui Cărnii Petrescu ar consta în faptul că scrie la persoana întîi. într-un articol inedit scris în 1943 şi publicat postum, Camil Petrescu, vorbind fără modestie, dar cu dreptate, de propria sa influență în epica românească, spunea : „o autenticitate e acum posibilă, cu rădăcini filozofie, în locul realismului precar şi inaderent, şi ea devine una din valorile necesare şi specifice ale epicii noi. Centrată în persoana naratorului, viziunea epică capătă acum o anume unitate stilistică, cum în pictură tablourile capătă prin direcția luminii unitate de viziune. Firește că transformarea subiectivității de viziune plastică în creație obiectivă impune o anumită atitudine a autorului față de el însuşi (de pildă, în locul sentimentalismului liric din narațiunile romantice la persoana întîia, un soi de autoexamerv rece, fără concesii)." (*Notă asupra romanului românesc dintre cele două războaie,* în *Ramuri,* 15 dec. 1965.) Aici sînt de făcut mai multe observații. Lăsînd la o parte romanele anterioare scrise la persoana întîia, de genul *Adolphe* al lui Benjamin Constant, care, deşi de o luciditate analitică implacabilă, nu depăşeşte sfera personală şi nu oferă un unghi de perspectivă asupra lumii, nu reprezintă adică un potențial de *creație,* scrieri de autenticitate substanțială, la persoana întîia, au existat mult înainte de Proust; cel puțin *Henri Brulard* al lui Stendhal, *Confesiunile*

lui Rousseau, memoriile lui Retz (un Stendhal *avant la lettre)* şi ale lui Saint-Simon (un Proust *avant la lettre* cum s-a tot spus). Aş adăuga şi *Mémoires d'outre-tombe* şi (de ce nu ?) memoriile lui Casanova (foarte stendhalian). Mi s-ar putea obiecta că toate acestea sînt opere de memorialistică şi nu de ficţiune, nu sînt autobiografii în condiţii imaginare sau „autobiografii ale posibilului", cum spunea Stendhal (sau cineva, poate Thibaudet, *ăpropos* de Stendhal). Dar în ce priveşte, de pildă, pe *Henri Brulard,* simplul fapt de a-i da un nume fictiv, fie şi numai din mania criptică a autorului, constituie un început de ficţiune. (De altfel, invers, Proust în romanul său îşi divulgă la un moment dat identitatea : „Marcel"). Apoi, orice s-ar spune, marea memorialistică e totdeauna „adevăr şi poezie", nu numai pentru că liminara sinceritate a autorului nu impietează asupra unui coeficient inevitabil de mitomanie, de n-ar fi decît în dimensionarea faptelor şi interpretarea raporturilor. De altfel, orice operă literară are valoare numai întrucît e operă de imaginaţie, iar aceasta nu e numai şi nu atît facultatea de a inventa o urzeală fictivă, ci în primul rînd puterea de a intui şi reprezenta realitatea într-o viziune substanţială şi de a crea astfel un spor al conştiinţei ; imaginaţia e, adică, în primul rind act de cunoaştere. Iar Camil Petrescu nu numai că a găsit un specimen de literatură „substanţială" în amintirile colonelului Lăcusteanu şi în genere a pus mult preţ din punctul de vedere al „autenticităţii" pe memorialistică, dar mai mult, aproape toată partea a doua a *Ultimei nopţi...* e un memorial de război. Toate acestea bineînţeles nu vin să tăgăduiască importanţa epocală a *Căutării timpului pierdut,* care, de altfel, e o vastă ficţiune *cosmotică* organizată sistematic, fluxul memoriei asociative avînd o funcţie integratoare. Ceea ce am vrut să reiasă este că simplul fapt de a scrie la persoana întîi, chiar dintr-un

unghi de perspectivă integrator, nu e suficient pentru a defini „proustianismul" unei opere. De altminteri, Proust însuşi nu e chiar atît de consecvent în privinţa acestui focar de perspectivă : s-a băgat de seamă, de pildă, că un întreg şi important capitol, anume acel *Un amour de Swann,* pe care îl pomeneam mai înainte, relatează fapte şi mai ales stări de viaţă interioară petrecute în conştiinţa altuia înainte de naşterea naratorului şi pe care acesta nu avea cum să le cunoască decît cel mult exterior şi fragmentar. Camil Petrescu relevă şi el faptul acesta, în subsolul paginii respective din studiul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust :* „a se observa de pildă unitatea de perspectivă chiar în *Un amour de Swann,* lungul episod, deşi e povestit mai mult la persoana a treia. Dar aici e doar o hipostaziere în acte străine a naratorului însuşi." *(Teze şi antiteze,* f.a. p. 51). Explicaţia aceasta cu „hipostazierea" e cam adusă din condei. E adevărat că pînă la un punct Swann e într-un fel delegatul autorului, dar nu mai puţin episodul acesta dislocă acea unitate de perspectivă. Nu e singura inconsecvenţă de acest fel : în *La prisonnière,* aflăm stările inerte ale lui Bergotte în ceasurile solitare ale morţii lui.

In tot cazul, nimic mai neproustian decît atitudinea şi stilul de proces-verbal pe care le proclamă titlul iniţial al *Ultimei nopţi..* şi le preconizează autorul şi în *Patul lui Procust-,* în schimb, nimic mai stendhalian.

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război e un perfect roman stendhalian. Din capul locului demarează sub semnul acesta. După incidentul de la popotă, de la începutul romanului, concepţia despre iubire şi moarte exprimată de Gheorghidiu e o teorie a pasiunii de cel mai pur spirit stendhalian : „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie... Trebuie timp şi complicitate pentru formarea ei... Orice

iubire mare e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă... Cînd e cu adevărat vorba de o iubire mare, dacă unul dintre amanţi încearcă imposibilul, rezultatul e acelaşi. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întîi poate ucide. De altminteri, aşa e şi frumos. Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Căci acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt." G. Călinescu a relevat acest caracter al romanului, şi mai mult decît atît, îl plasează chiar sub o filiaţie clasică franceză de secolul al XVIII-lea: „El (Camil Petrescu, n.n.) şi-a însuşit perfect acel aer de nepăsare formală, de preciziune, pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor, care este a clasicilor francezi, a lui Prevost, a lui Diderot, înainte de a fi a lui Stendhal" *{Istoria literaturii române.,.,* p. 659). îmi pare justă această remarcă a lui G. Călinescu. Cred însă că nu i se mai poate da dreptate cînd spune că volumul al doilea e un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească fără a ştirbi nimic din substanţa romanului, deşi mai departe, luînd acest jurnal de campanie ca o operă distinctă, îi aduce cele mai meritate elogii. Aceste două părţi ale romanului nu sînt *membra disjecta* şi nu sînt juxtapuse arbitrar. Ele constituie cele două versante ale unei experienţe de viaţă umană, a căror linie de demarcaţie e acea ultimă şi primă noapte. Simetria celor două părţi e desăvîrşită, iar a doua o rezolvă pe cea dintîi din perspectiva unui absolut pe care îl dă o încercare-limită, proximitatea morţii şi tragedia colectivă. Tot ce e destrămare, minciună, înstrăinare, pierdere în convenţional şi vanitate, toată inautenticitatea societăţii din prima parte, toată vorbăria şi apetiturile deşarte îşi vădesc inanitatea în confruntarea cu trăirea autentică şi profundă din partea a doua, cu meditaţia asupra temelor fundamentale ale vieţii şi morţi. E, în fond, relaţia dintre acele *„In-der-Weltsein"* şi *„das Mari'*

heideggeriene, de o parte, şi *„Sein zumTode"*, de cealaltă, prin care fiinţa îşi află autonomia existenţială.

Ultima noapte de dragoste, întiia noapte de război îmi pare romanul cel mai realizat al lui Camil Petrescu, cel mai profund şi mai bogat ca experienţă „substanţială" şi totodată de o rotunjime artistică, de o „compoziţie" riguroasă şi de un stil perfect în aparenta lor simplitate, ceea ce dovedeşte că în ciuda recomandărilor de anticompoziţie şi antistil ale autorului- în fond doar de antiretorică -, el avea simţul formei solidar şi congenital cu substanţa, aşa cum un organism viguros îşi găseşte alcătuirea necesară nu prin intervenţia exterioară a chirurgiei estetice, ci prin buna funcţionare a secreţiilor interne.

în ce priveşte noţiunea de „experienţă" pe care am invocat-o în legătură cu romanul acesta, e cazul să amintesc articolul lui Camil Petrescu: *îndoita sursă a termenului experienţă,* din care cred util să citez, fără comentariu, două pasaje : „Toate problemele puse de prăbuşirea mondială puteau fi de două soiuri: de cunoaştere şi de cazuistică. Adică, de verificare sau de mîntuire. Noi socotim fundamentală doar problematica de cunoaştere, de aci preferinţele noastre pentru directiva obiectivantă husserliană; în spiritul timpului a fost însă mai curînd moda subiectivă a dorinţei de trăire şi salvare, ca de pe vasele în primejdie. în artă nu *cunoaşterea* ca finalitate, ci *experienţa* brută a primat. (...) Evoluată de la o metodă de mîntuire, cînd atmosfera de «trăire» religioasă s-a domolit în toată Europa şi s-a sfîrşit cu epoca mărturisirilor şi conversiunilor în for public, experienţa împreună cu panoplia de expresii asociate a început să fie utilizată ca simplă metodă de cunoaştere. Am avut astfel *experienţialismui,* iar acum, în urmă, o metodă *experienţialist-ontologică,* care se desparte categoric de cazuistică, pretinzînd o orientare mai puţin sterilă, condiţionînd însă cunoaşterea

de trăire, ceea ce nu e de loc fals, dar e cu totul necomplet" (*Revista Fundaţiilor Regale,* mai 1934). Ceea ce trebuie să adăugăm e că această problematică de cunoaştere duce în mod firesc la una etică, deci şi la una de salvare, cum vom vedea.

Nu împărtăşesc părerea acceptată că *Patul lui Procust* ar reprezenta o treaptă mai matură în creaţia epică a lui Camil Petrescu. Aceasta bineînţeles nu înseamnă o depreciere a acestui roman remarcabil, în definitiv, după cum stendhalienii se împart în două grupe, cei care preferă *Le rouge et le noir şi* cei care preferă *La chartreuse de Parme,* admiratorii lui Camil Petrescu se pot de asemenea împărţi.

Patul lui Procust este în primul rînd o reuşită extrem de ingenioasă ca tehnică a compoziţiei, în simulacrul acela de „dosar" şi culegere de „procese--verbale". Lectura lui e pasionantă, iar „intriga" se detectează progresiv, într-o excelentă alcătuire (în fond, „rebusiană", ca să reluăm termenul, peiorativ la el, al lui Camil Petrescu însuşi, dar fără intenţie denigratoare) de roman poliţist (cum bine a remarcat G. Călinescu). Vulnerabile, în romanul acesta, sînt personajele lui Ladima şi al Emiliei, tocmai pentru că sînt, contrar concepţiei autorului, prea „conturate", sînt prea numai „caractere", convenţional definite, şi raporturile dintre ele sînt, cum observa tot Călinescu cu drept cuvînt, neverosimile. (Mult mai viu îmi pare Ladima în scurta lui apariţie din nuvela de mai tîrziu *Mănuşile,* şi cu totul inconsistent în cealaltă nuvelă, *Moartea pescăruşului.)* Paradoxul e că acest roman, tocmai din intenţia autorului de a-l da ca un exemplu de anticompoziţie şi anticaracteriologie, lunecă, din exces de premeditare, în contrariul acestei intenţii. Dar observaţiile de detaliu sînt pline de viaţă concretă, autentică, iar coincidenţele şi interferenţele destinelor sînt realizate magistral.

Nici în ce priveşte geneza romanului nu se poate spune că ar reprezenta un stadiu posterior şi deci mai matur faţă de *Ultima noapte...* Cel puţin fragmentar autorul scrisese şi publicase cîteva pasaje (pe care poate abia ulterior s-a gindil să le încorporeze într-un roman) cu cinci ani înainte de *Ultima noapte...,* sub pseudonimul „D-na T.". în *Cetatea literară (în loc de ora ceaiului* şi *Amants, heureux, amants),* iar Eugen Lovinescu, entuziasmat, saluta în aceeaşi revistă apariţia unei scriitoare : „Doamnă, căci nu pot crede într-o substituire, deşi eşti bărbat prin incisivitatea observaţiei şi realismul notaţiei - Doamnă, îmi iau libertatea de a-şi zice bun-venit în pragul activităţii dumitale literare" (*Cetatea literară,* 15. I. 1926).

Plecînd de la greşita raportare exclusivă la Proust, Eugen Ionescu a tras nişte concluzii violent negative la adresa *Patului lui Procust,* deşi cu argumente foarte ascuţite şi fine[1]. Din nesuprapunerea metodei şi modalităţii celor două opere şi făcînd din gabaritul

1. *Nu* al lui Eugen Ionescu e o carte extrem de serioasă şi pertinentă, în ciuda cabriolelor ei paradoxale şi ireverenţioase de *„enfant terrible"* ; e una din cele mai bune cărţi de eseistică literară pe care le avem. Tratarea în batjocură a controverselor literare vine din faptul că e în fond - şi e de mirare că nu s-a observat asta - o carte despre moarte, cu un substrat grav (şi la modul acesta, gravitatea nu se poate mima), iar din perspectiva aceasta, tot restul, şi vanităţile literare mai ales, e frivolitate. Toată opera lui Ionescu de astăzi e conţinută în germen în această carte. Eroarea de judecată globală (căci în detalii vede just) faţă de Ion Barbu vine din faptul că 1-a raportat la Mallarmé şi Valéry, de care nu e legat substanţial, iar faţă de Camil Petrescu, din faptul că 1-a raportat exclusiv la Proust. Profit de ocazie să subliniez în treacăt că Eugen Ionescu era singurul la noi, la acea dată, care a văzut în *Â la. recherche du temps perdu* colosalul efort arhitectonic.

proustian un criteriu de apreciere, Ionescu, fără să-i constate nota particulară, denunța în Camil Petrescu „un Proust deficient !" şi romanul lui îi pare doar o tentativă de a avea şi noi faliții noştri. „Unde era la Proust unitate, este la d. Camil Petrescu lipsă de unitate ; unde era construcție şi arhitectură (zic : construcție), este relaxare, prolixitate şi lipsă de construcție ; la Proust, aşadar, facilitatea, hazardul erau dezmințite de însăşi epuizarea tuturor posibilităților hazardului ; în *Patul lui Procust,* hazardul nu este anulat, dezmințit de aruncările de zar, cum ar zice Mallarmé, şi nimic nu se opune mersului fluvial al unei deconcertante facilități." *(Nu,* Buc., 1934, p. 109.) Dacă n-ar fi pornit aşa de convins de la premisa proustiană, Eugen Ionescu ar fi văzut că dacă *Patul lui Procust* poate fi acuzat de ceva din punctul de vedere al construcției, apoi e tocmai de un exces în sensul acesta, aproape de o confecție ; dar e o construcție de alt tip decît cea proustiană. Ceva mai înainte spusese : „se contrazice însă descrierea prousto bergsoniană (devenirea, evoluția interioară a personajelor) cu un anumit sens static, oarecum naturalist, al personajelor (de pildă, Ladima)" (p. 108 - aici are dreptate).

Nici imitator al lui Proust (gelozia lui Gheorghidiu şi încă una sau două note de evidentă inspirație proustiană în *Patul lui Procust,* toate asimilate organic într-o creație autonomă, nu dovedesc altceva decît o permeabilitate rodnică), nici proustian ca temperament, Camil Petrescu a avut cu Proust o întîlnire de mare importanță pe plan teoretic, sincronă şi concordantă celor cu Husserl. El a fost primul, cred, oare a interpretat opera lui Proust prin prisma fenomenologiei (paralel cu cea bergsoniană, recunoscută). Nu ştiu dacă de atunci a mai făeut-o cineva ; e probabil că da. Camil Petrescu s-a întîlnit cu Proust pe terenul

funcției de cunoaştere atribuită artei literare, identificînd în metoda proustiană coincidențe remarcabile cu metoda fenomenologiei ; „sînt momente în vasta operă a lui Proust care arată preocupări de semnificativ şi perenitate specific fenomenologice, deşi e puțin probabil că a cunoscut această gîndire, dar dovedind un instinct adînc al cunoaşterii" (*Teze şi antiteze,* p. 45). Dacă o atare tentativă nu ar fi de o inutilă pedanterie, s-ar putea traduce în complicatul limbaj husserlian întregul demers analitic şi descriptiv al lui Proust, de la investigarea conştiinței pure, pînă la aperceperea structurilor obiective. Camil Petrescu a înțeles că metoda proustiană nu era un psihologism de tipul scientist la modă în epocă (şi Husserl se lepăda stăruitor de psihologism).

Totuşi, contrar aşteptărilor lui Camil Petrescu, romanul dintre cele două războaie nu a mers pe linia proustiană. *Â la recherche du temps perdu* a rămas un formidabil unicat, însumînd, printr-un fel de sfărîmare şi păstrare totodată, tot ce adusese vîna Saint-Simon - Balzac. Lăsînd la o parte romanul-ciclu, de factură mai mult sau mai puțin zolistă (Roger Martin du Gard, J. Romains, Duhamel), literatura franceză, pe lîngă formula marelui roman satiric de tipul Rabelais - Swift, pe care a regăsit-o cu Céline, a reluat, bineînțeles pe o nouă treaptă şi cu implicațiile epocii, de la Malraux la Camus (la persoana întîi sau nu, indiferent), firul stendhalian şi chiar cel al romanelor moral-filozofice din secolul al XIII-lea. Iar Camil Petrescu, aşa cum cu multă finețe a văzut G. Călinescu, ține de această linie. Această literatură, implicînd o problematică etică, exprimă un demers al conştiinței întru revelarea sensurilor concretului.

în ultima vreme a apărut o literatură care, postulînd fenomenalitatea lumii, se ocupă cu descrierea obiectelor fără nici o participare a conştiinței. Toată

această treabă, extrem de fastidioasă şi irelevantă, exclude cu suficienţă dispreţuitoare orice axiologie morală şi orice *act* de conştiinţă. S-au găsit exegeţi care, plecînd de la nişte exemple de descriere date de Husserl (o masă, de pildă, sau un cub) şi de la prezentarea lumii, în această literatură, nu ca existenţă, ci ca fenomen, au învestit zisul „nou roman" cu prestigiul filozofic al fenomenologiei. Aflînd ca domnul Jourdain că scriu o proză fenomenologică, d-nii Robbe-Grillet şi compania şi-au însuşit pare-se cu satisfacţie această etichetă. Dar autorii aceştia pun în paranteză nu lumea pentru a pleca, aşa cum vrea Husserl, de la analiza conştiinţei şi a semnificaţiilor, ci pun tocmai conştiinţa în paranteză. Se declară perimat şi anacronic umanismul (parcă a mai spus cineva vorba asta : amicul Jean, în *Rinocerii*). E adevărat că antropocentrismul postrenascentist cedează azi locul unei alte concepţii, să-i spunem cosmocentrică, dar antropocentrismul nu e tot una cu umanismul. Iar în definitiv literatura (ca şi filozofia) se face cu şi pentru conştiinţă, altminteri la ce bun ? „Noul roman" e antipatic, în accepţia etimologică a cuvântului, şi îmi pare cumplit de ne interesant. (Unii socotesc poate prudent să-şi rezerve un alibi, ca Mr. Bergeret : *„Et si c'était un chef d'oeuvre 7'.)*

Concepţia lui Camil Petrescu despre teatru şi literatură ca funcţie de cunoaştere se rezumă la formula : „cîtă luciditate, atîta conştiinţă, cîtă conştiinţă, atîta pasiune şi deci atîta dramă". Asocierea lucidităţii cu pasiunea e de cel mai curat spirit stendhalian, regăsind de altfel şi un gînd al lui Pascal ; „à *mesure que l'on a plus d'esprit les passion sont plus grandes"* şi paradoxul său genial: *„l'amour et la raison n'est qu'une même chose"* (în *Discours sur les passions de l'amour).* Camil Petrescu a explicat că noţiunea de dramă (în teatru, dar se poate generaliza) a fost în genere greşit înţeleasă ca acţiune şi nu ca *act,* recte, ca act de

conştiință, din care poate, bineînțeles, să decurgă un gest, o acțiune, violentă sau nu, dar esențial dramatică e dialectica actului de conştiință. Autenticitatea are întotdeauna acest caracter *actual* (în sens aristotelic), de multe ori confundat cu actualitatea (greşeală în care a căzut şi Sartre).

Luciditatea şi pasiunea manifestate în actul de conştiință au în mod necesar un sens etic ; de altfel, nu ne pasionăm decît de ceea ce are consecințe morale (bineînțeles, nu moralizatoare), de aceea se poate paria că un Camus va interesa totdeauna, dar «noul roman», nu. Orice metafizică adevărată duce în mod firesc la o etică.

Luciditatea pasionată, cu încărcătura ei afectivă, se traduce activ, în *revoltă,* față de parazitismul înstrăinat, inautentic şi lipsit de conştiință, față de ipocrizia şi inechitatea societății. „Singură revolta e generoasă", scria Camil Petrescu (*Mimetism stilistic,* în *Cuvîntul liber,* 28, II, 1926).

Revolta parcurge ca un fir roşu toată activitatea lui Camil Petrescu, de la primele lui manifestări sub patronajul lui N.D. Cocea şi de la campaniile lui din *Săptămîna muncii intelectuale,* pînă la creația sa dramatică şi epică. Exasperat de tonul protector şi pseudosceptic, mască a laşității acomodante, cu care-l întîmpinau, taxîndu-l de naivitate, toți acei mediocri ce se cred lucizi pentru că nu vor să vadă şi înțelepți pentru că nu înțeleg pasiunea, Camil Petrescu şi-a exprimat revolta contra „proastei circulații" şi inechității abuzive, în sute de articole, în *Jocul ielelor,* în *Mioara,* în *Danton,* în *Ultima noapte...* în *Patul lui F>rocust* Era firesc să încheie scriind acea istorie a revoltei care e *Un om între oameni.* Revolta lui, cu motivare socială şi sens metafizic, izvora neîncetat din setea de cunoaştere şi din credința că nu este salvare fără curajul adevărului, că acest curaj este filozofie şi este artă.

III

Jurnalul lui Maiorescu

„Mai multă filozofie, Domnule Maiorescu !"
(T. Maiorescu, *însemnări zilnice,*
29.il/10.III.1888)

„Olimpian", „distant", „aulic", iată adjectivele pe care le cheamă automat numele lui Maiorescu. Acesta e, sau era, clişeul. Pe urmă, i s-a publicat jurnalul şi s-a văzut că nu era chiar aşa de „olimpian". Aulic şi distant, desigur; aşa l-au văzut contemporanii, şi testimoniul lor e irecuzabil, fiind vorba de comportament exterior. Dar olimpian s-ar părea că nu - dacă termenul acesta înseamnă ceva, dar ce ? Impasibilitate, echilibru, seninătate ? Echilibrat a fost Maiorescu, adică lucid şi cu sînge rece în cele mai adinei sfîşieri intime, dar senin şi impasibil ? Omul obsedat de gîndul sinuciderii şi care-şi consemnează laconic clipele de disperare ? O ţinută de supremă decenţă, o disciplină a supravegherii de sine n-au nimic olimpian, mai curînd dimpotrivă. Dar cine a fost vreodată „olimpian" ? Goethe ? poate, dar cîte n-ar fi de spus !

La imaginea aceasta a lui Maiorescu a contribuit probabil şi reuşita lui materială, poziţia eminentă pe care şi-a cucerit-o repede în societate ; alura olimpiană e şi o chestie de noroc în carieră ; succesul nu o conferă neapărat, dar o condiţionează.

Mal cu seamă însă, aura aceasta 1 se atribuie lui Maiorescu din cauza formulelor Iul despre „impersonalitate", „emoție impersonală" etc., care ne vin numai-decît în minte cînd e vorba de estetica şi de şcoala lui şi au nu ştiu ce aer impalpabil şi supraterestru. La drept vorbind, acestea sînt nişte vocabule cam deşarte şi nu spun mare lucru luate aşa pur şi simplu, degradate din contextul lor filozofic, adică din Schopenhauer, pentru care arta şi contemplația estetică sînt o terapeutică împotriva „voinței de a fi" şi „principiului de individuație" generatori de durere. Maiorescu a profesat o critică înțeleasă ca funcție culturală, de ecarisaj şi selecție, raportată la stadiul dezvoltării istorice a nației, prin urmare, tocmai în serviciul unei „voințe de a fi", deci nu a fost cîtuşi de puțin schopenhaurian pe linia aceasta. Ni se spune că Maiorescu a făcut critică filozofică, întemeiată pe o concepție teoretic-estetică riguroasă, şi ne e dat acum ca exemplu în opunere cu G. Călinescu, care ar fi făcut, dimpotrivă, o critică temperamentală şi ateoretică. Temperamentală e fără doar şi poate critica lui Călinescu şi de un calibru fără pereche din acest punct de vedere, dar de ce ateoretică? Lucrurile acestea nu se exclud ; dar nu putem recunoaşte filozoficul încorporat în actul critic concret, nu-l putem detecta cînd e imanent şi implicit? Avem neapărat nevoie de prealabile şi explicite declarații de principii şi „deducții transcendentale" ? Cu ideația lui capricioasă şi cu sincretismele lui baroce, Călinescu se mişcă foarte sigur pe planul conceptual, iar subsumările lui categoriale sînt perfect valabile. Nu-i locul aici, dar vîna filozofică a lui Călinescu poate fi urmărită în arborescența ei cu multă consecvență.

Acum, dacă e vorba de fundamentarea teoretică a criticii lui Maiorescu şi dacă o căutăm cumva în cele două capitole preliminarii despre *Condiția materială*

şi *Condiţia ideală* a poeziei, avem de-a face cu o concepţie didactică de speţa cea mai seacă, din care decurg nişte plate precepte normative cu privire la „poetic" şi „prozaic" (de unde şi cenzura pe care a exercitat-o în acest sens). E o vulgaritate dogmatică, scoasă din marile sisteme idealiste, dar lipsită de respiraţia lor filozofică. (Călinescu a arătat aceasta foarte bine.) De asemeni, mai tîrziu, în *Poeţi şi critici,* Maiorescu pleacă de la nişte aserţii, dacă vreţi, „transcendentale", adică apriorice, în sensul că sînt cu totul sustrase oricărei verificări a faptelor (şi cu totul infirmate de ele). A omologa asemenea teze drept estetică filozofică înseamnă a-i aduce lui Maiorescu şi nouă înşine o injurie.

Critica lui Maiorescu a fost salutară la vremea ei tocmai pentru că a fost „judecătorească", dar pentru noi ea nu mai poate ii astăzi un model. A fost o lecţie de gust, măsură şi raţiune pentru contemporanii lui, dar nu e şi una de critică pentru noi.

Ceea ce rămîne extraordinar de viu şi actual (în sens permanent) sînt atitudinea şi stilul lui polemic, care ating o strălucită culme în *Beţia de cuvinte* şi *Oratori, retori şi limbuţi.* Sînt pagini inegalabile de ironie şi maliţie flegmatică, de tactică a circumscrierii, de artă portretistică, de strînsă formulare superior sentenţioasă.

Dar şi critica „judecătorească" şi spiritul polemic sînt la Maiorescu trăsături funciare de temperament. *Critica lui Maiorescu e o critică temperamentală, nu teoretică, şi tocmai prin asta rezistă.* Un anumit aer teoretizant, care la el e în fond doar expresia unei tendinţe la pedanterie, ţine tot de temperament.

Temperamentul lui e însă unul cu vocaţie filozofică, ceea ce nu înseamnă neapărat şi teoretică. Filozofia are în fond la Maiorescu sensul ei originar de aspiraţie la înţelepciune, şi spiritul lui e profund

filozofic în această accepție; studiul filozofiei speculative a constituit baza formației lui intelectuale, dar în fapt Maiorescu a fost filozof în ordinea practică, nu în cea speculativă în care a fost doar un ilustru profesor. E semnificativ faptul că din Schopenhauer a tradus tocmai *Aforismele asupra înțelepciunii în viață,* ocupație căreia i-a consacrat timp şi pasiune şi la care a revenit mereu cu revizuiri şi reeditări. Tot el 1-a îndemnat pe Zizin Cantacuzino să le traducă în franțuzeşte, versiune pe care Nietzsche, bineînțeles exagerind, declară că o preferă textului original. (Zizin a mai tradus din Schopenhauer, dar clasică pînă azi a rămas traducerea *Aforismelor.)*

Fără îndoială, Maiorescu le-a tradus socotind că sînt mai accesibile publicului şi mai inofensive decît *Lumea ca voință şi reprezentare,* dar nu mai puțin propria lui structură intimă îl ducea tot către ele. între metafizicianul *Lumii ca voință şi reprezentare* şi moralistul din *Parerga und Paralipomena* şi din *Aforisme,* Maiorescu avea mai multă afinitate cu al doilea. Pesimismul şi dezgustul de viață nu au la Maiorescu o fundamentare metafizică şi speculativă, ca în *Lumea ca voință şi reprezentare,* ci sînt efectul amărăciunii acumulate îndelung în prima căsnicie ; gîndul sinuciderii, care 1-a urmărit stăruitor, e străin de soteriologia schopenhauriană, bazată pe detaşare contemplativă şi pe depăşirea impulsurilor vitale. Sinuciderea nu e o negare a „voinței de a fi", ci o exacerbare a ei, un act-limită al individuației. Din doctrinele indiene preluate de Schopenhauer reiese că sinuciderea nu curmă transmigrația sufletului şi nu rupe *karma,* adică suma actelor care determină existența individuală (sinuciderile sacrificiale practicate uneori în hinduism şi budism, după asceza purificatoare, au un caracter religios, nu sînt acte individuale de disperare). Sinuciderea, care 1-a ispitit

atîta pe Maiorescu, nu este în nici un caz o soluție schopenhauriană.

Traducînd *Aforismele,* Maiorescu şi-a definit implicit structura de filozof practic. Poziția aceasta nu pune în discuție valoarea absolută a existenței, ci urmăreşte ridicarea valorii ei relative. Ea presupune acceptarea lumii, cu rece distanțare, şi cunoaşterea ei empirică, nu teoretică, dar lucidă, plecînd de la cunoaşterea de sine. în privința cunoaşterii de sine, Maiorescu este un caz exemplar.

Jurnalul lui e o operă de moralist şi de memorialist absolut remarcabilă. E ciudat că a fost considerat numai ca document şi nu şi sub aspectul literar. Lovinescu 1-a folosit ca principală bază documentară pentru monografia lui în două volume, dar nu s-a gîndit să-1 studieze sub aspectul estetic, n-a văzut în el opera de creație ; din această cauză, monografia lui, atît de probă şi temeinică (deficitară însă ca putere de sinteză), nu a înaintat cu nici un pas în direcția unei reevaluări şi a unei comprehensiuni noi, mai ample, a lui Maiorescu. Importanța *literară* (nu *culturală*) a *însemnărilor zilnice* este însă cel puțin egală cu a *Criticelor* şi este autonomă; (deşi lucrurile sînt inseparabile şi rolul acesta face parte obiectiv din materia cărții).

Scrutarea de sine în raport cu lumea, aşa cum o consemnează Maiorescu începînd din anii de colegiu de la „Theresianum", nu e antrenată de fluxul subiectivității, ci are cu fiecare însemnare un caracter obiectivat, de o limpiditate şi o duritate de diamant. Nici o autocomplezență ; revoltele, iubirile, dezamăgirile, amărăciunile proprii, ispitele de dispariție (care nu afectează acceptarea obiectivă a lumii) sînt analizate cu detaşare. E o atitudine perfectă de moralist, pe care o manifestă şi formularea rapidă, succintă, aforistică, generalizatoare sau pilduitoare de cîte ori

e cazul. Conştiinţa lui „a fi", „a avea" şi „a reprezenta" (cele trei sfere concentrice ale conduitei practice enunţate de Schopenhauer în *Aforisme)* e mereu prezentă în jurnalul lui Maiorescu. Linia unei morale stoice, mai încordată şi mai rigidă în adolescenţă, apoi mai relaxată, mai sceptică, mai nuanţată pe măsura maturizării şi acumulării de experienţă, străbate întregul jurnal. Acest memorial „egotist" este exemplar prin detaşare de sine şi prin scrupulul echităţii. Acest memorial al unui vorbitor ilustru e, dacă se poate spune aşa, o carte taciturnă, cartea unei mari singurătăţi în centrul vieţii sociale şi al publicităţii. Asumarea bărbătească şi fără vorbe a tuturor răspunderilor, altruismul ascuns, dezinteresarea şi indiferenţa în plină putere şi glorie, totodată însă acordînd acestor lucruri şi consecinţelor lor importanţa lor obiectivă legată de „ceea ce ai" şi „ceea ce reprezinţi", toate acestea nu au la Maiorescu nimic vertuist, nimic demonstrativ, ci sînt efectul unei direcţii de viaţă orientată de *filo-sofie. însemnările zilnice* ale lui Maiorescu nu sînt o confesiune, ci o disciplină a autocunoaşterii, sau nişte „exerciţii spirituale".

Aşa cum se prezintă, însemnările acestea sînt o excelentă mostră de stil „proces-verbal" şi „anticalofil", şi e surprinzător că l-au lăsat indiferent pe Camil Petrescu. Au un caracter de *„Sachlichkeit',* care poate da o primă impresie (falsă) de nesemnificativ şi tern. Consemnările de preţuri, cheltuieli, orarii de trenuri, note de hotel şi restaurant, meniuri, meteorologie, temperatură (Fahrenheit şi Reaumur!), copiile de scrisori şi telegrame contribuie pînă la urmă la senzaţia intensă de viaţă concretă, autentică, pe care o dă acest jurnal.

Ceea ce însă converteşte aceste detalii în simptome revelatorii legate de substanţa adîncă a cărţii

este puterea de *imaginaţie* a autorului, bineînţeles nu în accepţiunea de invenţie, ci în cea de închegare a unei imagini unitare a lumii, cu amprenta personală. Toată realitatea exterioară şi culoarea ei istorică sînt intuite în esenţa lor şi reconstituite substanţial şi coerent într-un act de creaţie literară : e o lume a lui Maiorescu, aşa cum există o lume a lui Tolstoi sau a lui Stendhal. *însemnările zilnice,* aşa succinte cum sînt, fragmentare şi întrerupte, cu perioade întregi care lipsesc, sînt totuşi, mai mult decît alte jurnale celebre, o operă unitară, din care se desprinde curba unei deveniri. Sînt istoria unei ambiţii şi a unei reuşite, istoria unei lungi şi complicate drame casnice, istoria intelectuală şi morală a unei epoci. Prin aceasta, echivalează cu un mare roman şi de fapt chiar sînt un mare roman.

în primul rînd, un *„Bildungsroman".* Adolescentul Maiorescu din colegiul „Theresianum" apare ca un personaj tipic de asemenea roman. Tînărul „roturier" valah în competiţie cu fiii de nobili austrieci, ţinut la distanţă şi ulcerat adînc de morga lor, e tot numai voinţă încordată în ambiţia de a-i domina prin superioritatea lui intelectuală : „O să le arăt eu măgarilor de vienezi ce e un român !" această superbă sfidare e egală cu *„Â nous deux, Paris* f a lui Rastignac. Cu suficienţă naivă, îşi prescrie proiecte colosale, la înfăptuirea cărora îşi propune să treacă neîntîrziat: să cunoască toate limbile europene, să scrie o istorie universală, să traducă pe Lessing complet etc. Descurajările sînt pe măsura acestei ambiţii: „desper cu totul de a-mi face un nume etern!" (13 mai 1858).

Un *„Bildungsroman"* e istoria formării unui spirit, trecînd prin solicitările ambiţiei şi ale iubirii şi înaintînd în experienţa vieţii de la idealuri abstracte la cunoaşterea realităţii; jurnalul lui Maiorescu e în

literatura noastră un specimen deosebit al acestui gen. Idila lui din adolescență cu tînăra contesă Olga Coronini, sora unui coleg, caz tipic de iluzie erotică juvenilă, satisface ambele solicitări, mai mult însă pe a ambiției. în astfel de romane, de obicei un personaj tutelar, sceptic sau cinic, generos sub o aparență rece, joacă rol de mentor: Jarno, în *Wilhelm Meister,* contele Mosca sau marchizul de la Mole, la Stendhal, Vautrin, la Balzac etc. în *însemnările zilnice,* acest rol ar putea să pară că-l joacă, la început, Ioan Maiorescu, tatăl autorului. Dar nu este aşa: prezența tatălui, pe lângă că e foarte redusă în timp, e inconsistentă. De fapt, aici mentorul coincide cu discipolul: Titu Maiorescu a fost un mentor din capul locului şi şi-a exercitat această vocație întîi asupra lui însuşi. Jurnalul său e un *„Bildungsroman"* din perspectiva lui Jarno, e romanul unui mentor. Maiorescu a jucat în viață un astfel de rol şi aşa apare ca personaj în alt excelent *„Bildungsroman"* din literatura noastră, *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu.

în *Zamolxe* al lui Blaga, e evocat la un moment dat, cu reprobare, nu cineva anume, ci un tip de spirit: „Cumpătatul veşnic treaz", care frinează marile elanuri şi stinge marile combustii. împotriva acestui spirit a scris Blaga tot atunci un frumos eseu, despre revolta fondului nostru nelatin. Fără să-l numească şi poate chiar fără vreo intenție expresă, atacul lui Blaga se dirija contra spiritului maiorescian. Titu Maiorescu a fost într-adevăr în cultura noastră un „cumpătat veşnic treaz". Dar, cumpătatul acesta nu era, cum a crezut Hasdeu şi după el atîția, lipsit de adînci combustii; acest admirator al lui Goethe nu era nici el fără demon şi înțelegea demonia. Aşa cum l-a înțeles pe Eminescu, e sigur că l-ar fi înțeles şi pe Blaga. Dar nu era omul marilor aventuri, pe cont

propriu, ale spiritului. La o însemnare a lui (din 29.11.1888), în care, propunîndu-şi un plus de filozofie, scria: „să mă concentrez în procese şi în Schopenhauer", Călinescu observă, şi e greu să nu i se dea dreptate, că un filozof autonom ar fi spus de pildă: „să mă concentrez în avocatură şi în problema categoriilor". (*Poesia „realelor",* în *Jurnalul literar,* nr. 4-5, din 1948).

între cele două războaie, spiritul românesc a cunoscut o reacție antimaioresciană, printr-o mare efervescență ideativă, care, de la Pârvan la Lucian Blaga sau Mircea Eliade (deşi fiecare de pe poziții diferite), a mers în sensul revendicărilor drepturilor lui Zamolxe. Această exaltare spirituală a fost legitimă şi fecundă la nivel superior de cultură. Sub acest nivel însă, a remorcat o retorică derizorie şi găunoasă, care acoperea intoleranța, prostia şi agresivitatea ; generația noastră îşi poate aminti nişte discursuri de pomină, cu „bolți carpatice" şi „catapetesme voievodale". Contra unor pernicioase parodii de asemenea natură, contra imposturii, al cărei simptom sigur e totdeauna beția de cuvinte şi al cărei efect nu e niciodată inofensiv, spiritul „cumpătatului" şi „treazului" Maiorescu e un antidot; atitudinea lui, o lecție de ținută intelectuală. Nu mai mult, dar nici mai puțin. Ceea ce e foarte mult.

Un roman epistolar

„Deşi scrisoarea se bucură în alte literaturi de onorurile unui gen special, foarte des îmi e dat să iau cunoştință că la noi cei mai mulți o socotesc un simplu document", scrie G. Călinescu[1] la începutul unui mic eseu despre genul epistolar. Scrisoarea are o „adresă", cu caracter privat şi, oricum, utilitar; pentru ca dincolo de finalitatea ei imediată să atingă nivelul de artă literară, trebuie ca cititorul anonim, pe care misiva nu-l concernă, s-o poată gusta din rațiuni necontingente, pe un plan de cunoaştere general umană. „Dacă totuşi pentru lectorul străin o scrisoare se bucură de indiferență practică, nu e mai puțin adevărat că operele de artă mari rezultă din indiferența artistului însuşi. Este în stare un epistolier ca în plină efuziune practică printr-un plan indiferent, să scrie, într-un cuvînt, pentru plăcerea de a se exprima pe sine în scris ?", se întreabă în continuare Călinescu.

în literatura noastră, un singur autor s-a bucurat de consacrare literară ca epistolier: Ion Ghica. Dar în fond scrisorile lui Ion Ghica nici nu sînt adevărate scrisori: autorul nu şi-a „complicat scrisul în plină efuziune practică printr-un plan indiferent", ci s-a plasat exclusiv pe acel plan de indiferență, în afară de orice „efuziune practică". Scrisorile lui, în ciuda

1. G. Călinescu, *Scriitori străini.* Buc., 1967, p. 723.

adresei lor, perfect convenţională, către Alecsandri, nu au nimic privat, ci sînt concepute ca operă obiectivă, scrisă din capul locului pentru public, în formă epistolară (dar abia: doar data şi formula „iubite amice"). Aşa sînt scrise şi romanele epistolare, dar acelea au o compoziţie şi o desfăşurare epică şi reconstituie în planul ficţiunii „efuziunea practică" şi caracterul privat. Scrisorile lui Ion Ghica sînt curată (şi genială) memorialistică; ele nu ţin propriu-zis de genul epistolar, care chiar în „planul de indiferenţă" păstrează adresa particulară şi natura actuală a comunicării (în care, fireşte, poate fi evocat şi trecutul prin memoria afectivă). Orice subiecte ar aborda epistolierul, esenţa scrisorii ca gen de literatură rămîne aceeaşi; dar ea nu se află la Ion Ghica.

Romanul epistolar „mimează" esenţa scrisorii, dar are o structură de totalitate ; în genul epistolar propriu-zis, fiecare scrisoare e o unitate independentă, chiar dacă suma lor constituie o operă (ca o culegere de poezii, de eseuri sau de nuvele), pe cînd în romanul epistolar unitatea e suma scrisorilor şi fiecare în parte nu e decît un „fragment de roman". Desigur : avem de-a face cu „genuri" diferite. Dar genurile se pot întrepătrunde, şi există opere ambigue.

Există în literatura noastră două opere epistolare care prin desfăşurarea lor consecventă au o structură de roman unitar. Despre una din ele scrie Paul Georgescu[1] cu drept cuvînt: „existau condiţii speciale care au putut face din această suită de scrisori un roman, pe care l-am recitit cu interes şi plăcere, antrenant, bine compus, după legile clasice - introducere, dezvoltare şi deznodămînt" ; e vorba de scrisorile lui

1. Paul Georgescu, *Polivalenţa necesară,* Buc., 1967, p. 217.

Duiliu Zamfirescu către Maiorescu. Exact acelaşi lucru se poate spune şi despre cealaltă: scrisorile lui Mihail Kogălniceanu din timpul studiilor la Luneville şi Berlin. Faptul că aceste scrisori n-au mai fost retipărite pînă azi, cincizeci şi cinci de ani de la publicarea lor de către Petre V. Haneş, confirmă observaţia lui Călinescu despre lipsa de preţuire estetică, la noi, a genului epistolar. Ele sînt totuşi cea mai bună operă literară a unui mare intelectual român şi ar fi trebuit să-i asigure gloria postumă, chiar dacă autorul lor n-ar fi jucat rolul ilustru istoric şi cultural pe care îl ştim. Dar tocmai rolul acesta împrumutînd scrisorilor o valoare istorică sporită a deplasat atenţia de la estetic la documentar, relegîndu-le în categoria „izvoarelor". Tot aşa s-a întîmplat şi cu jurnalul lui Maior escu. Cum istoricii în genere, şi cei literari poate mai ales, se orientează anevoie în planul estetic, valoarea artistică a textelor acestora a rămas practic nedivulgată. Tot G. Călinescu e cel care a semnalat savoarea subtilă a scrisorilor lui M. Kogălniceanu şi le-a analizat cu pătrunderea şi finețea lui obişnuite.

Luate ca întreg, scrisorile lui Kogălniceanu au o continuitate şi o creştere, exprimă deci o devenire, transformarea unui boiernaş moldovean adolescent, cu antereu şi surtuc îmblănit, într-un intelectual şi om de lume european, cu idei moderne şi ambiţii superioare, impunîndu-se în cercurile înalte berlineze. Considerate ca roman epistolar, ele reprezintă un ciclu perfect, de la primele etape ale itinerarului spre Occident, înaintînd apoi în cunoaştere şi experienţă, prin cultură, printr-o întreagă reţea de intrigi şi obstacole, încurcături băneşti, relaţii mondene, iluzii şi dezamăgiri, refugiu în studiu şi creaţie, succese înconjurate de meschine suspiciuni şi delaţiuni calomnioase, pînă la un deznodămînt brutal: rechemarea neaşteptată în ţară, mai tîrziu întemniţarea

eroului la mănăstirea Rişca şi finalmente epilogul: plecarea la Parisul mult dorit şi de atîtea ori refuzat. Ceea ce dă acestui roman epistolar un farmec în plus este, ca să zic aşa, compunerea lui în contrapunct : aceleaşi fapte sînt relatate de două ori, în planuri paralele, din două unghiuri diferite, cu atitudini diferite ale spiritului; întîi, scrisorile către tatăl său, nu om rău, dar tombateră, stâpînit de duhul supunerii, scrise într-o moldovenească cu parfum vetust şi circumlocuțiuni de protocol patriarhal, perpetuu cu grija de a se arăta *„bien-pensanC*[1], cu nevoia de a-şi apăra studiile întreprinse pe cheltuială proprie (neprevăzute în programul lui Vodă pentru beizadele), de italiană, muzică, drept roman cu Savigny la Universitate, şi pe care babaca i le cenzurează, de a-şi apăra, în sfîrşit, cartea despre istoria românilor, pentru editarea căreia s-a îndatorat şi pe care Vodă era gata să i-o interzică la jumătate[2]. Scrisorile către babaca sînt pline cu manevre grijulii de *„captatio benevolentiae"* pentru obținere de bani; subsidiile domneşti sînt socotite cam pe sponci şi parcimonios administrate, iar tînărul face datorii ca să se îmbrace ca lumea şi mai ales ca să cumpere cărți „cu nemiluita", cum spune Călinescu. Are o mare sete de libertate şi de viață, pentru care trebuie să pledeze

1. „Am postit săptămîna dintîi, precum voi posti şi în cea de pe urmă. Am vrut să fac post mercurea şi vinerea, dar fiindcă nu ştie aice să facă bucate de post, di vreme ce nu să găsăsc, ni dă numai cartoafe, şi pe urmă, îmbolnăvindu-mă, doctorul nu m-au lăsat"... „Aice am norocirea să merg la biserica pravoslavnică rusească..."
2. „Mă rog, babacă, ascultă rugămintea mea şi nu o lepăda, căci, crede-mă, nu am scris o scîrnăvie şi o carte ră."

cu fel de fel de argumente şl alibiuri[1]. Tatăl, care îi oprise lecțiile de italiană şi îi făcuse greutăți pentru dreptul roman, îi cere să studieze rachieria, mătăsăria şi creşterea oilor spanioleşti, la care fiul răspunde că va face aceasta, explicîndu-i că necesită un an de studii teoretice şi practice : desigur, pretext, dar nu este exclus să-1 fi interesat efectiv, căci toată viața va fi foarte întreprinzător şi atras de afaceri industriale şi comerciale lucrative.

Paralele cu scrisorile către babaca, cele către surori (Hélene şi Pulchérie) sînt cu totul pe alt ton, scrise într-o franțuzească elegantă, nițel convențională (nu fără unele mici greşeli), au un aer ironic, afectiv şi protector, cu fine poante epigramatice[2].

1. „Babacă, mă rog, zi lui Monsiu Lencur (de Lincourt, secretarul lui Vodă, n.n.) ca să scrie domnului abate ca să-mi deie voie să mă plimbu cîte jumătăți de ceas în toate zilele, căci de multe ori am durere de piept din pricină că toată zioa şăd şi că nu umblu nici cacum, şi doftorii singuri mi-au zîs ca să mă preumblu mult, pentru că nefăcînd aceasta, sîngele să aprinde şi de acea mă doare pieptul" (Lunéville) ; sau : „Roagă mă rog, babacă, pe Măria Sa Vodă ca să scrie domnului Hufeland ca să ne deie voie să mergem la teatru pentru că acum de abia ni dă voie să mergem o dată sau mult de doă ori". (Berlin) ; mai pe urmă : „mă duc cîteodată la teatru franțuzăsc, pentru ca să nu uit ifosul franțuzăsc". Cererea de a se putea plimba mai mult revine deseori, căci tinerii erau ținuți foarte scurt, mai ales în primii ani, ceea ce nu 1-a împiedicat pe beizadea Dumitrache să capete „feluri de boale".
2. Teama de interceptarea corespondenței la autoritățile prusace îl face să recomande : *„D'abord,* nu trebuie ca să-mi scrie aşa rău de prusieni, pentru că cărțile să pot deschide la poştă ; măcar că ai dreptate. Cînd ai să-mi scrii ceva de nemți, scrie-mi moldovineşti. *Tout ce que vous m'écrivez au sujet des Nemți (Allemands)*

Duplicitatea tactică a scrisorilor tînărului Kogălniceanu, urmărind scopuri precise şi pozitive, e determinată de spiritul „iezuit" al epocii. Era înconjurat de cerberi bigoţi şi intriganţi, de genul abaţilor Castanede sau Raillane ai lui Stendhal : un preot (iconomul Grigorie), care i-a întovărăşit pe drum pînă la Lunéville : „mincinos şi iscoadă", abatele Lhommé din Lunéville : „un *abbé avare",* pastorul Ionas şi avocatul Hufeland din Berlin, zgîrciţi, prezumţloşi şi intriganţi *(„je suis avec un gouverneur qui est le diable").* Hufeland, cumnatul contelui Alexandru Sturdza, fusese indicat de acesta ca supraveghetor şi curator al vlăstarelor moldoveneşti. Pastorul Ionas şi Hufeland închideau ochii la poznele beizadelelor, dar pe Kogălniceanu, care avea tendinţe neconformiste şi era cam prea „ideolog" şi avansat şi nici nu era prinţ, îl pîrau necontenit la Vodă, reuşind în cele din urmă să-1 compromită şi să-i curme şederea la Berlin[1]. Graful Alexandru Sturdza, văr cu Vodă şi în ultimă instanţă mentorul suprem al grupului de tineri învăţăcei, era, minus talentul, un fel de Joseph de Maistre al ortodoxiei. Diplomat rus, fost membru al delegaţiei ruseşti la Congresul de la Viena, era omul Sfintei Alianţe şi autor de tratate filozofico-religioase în spirit absolutist, de ierarhie şi obedienţă. E autorul unui memoriu în care denunţa universităţile germane ca focare de ateism şi de nesupunere.

m-a beaucoup amusé." Societatea berlineză nu-i place : *„Je suis allé dans plusieurs belles sociétés de Berlin, mais je n'y pourrais jamais vivre. Il y a un ton flegmatique et cérémonial a en mourir d'enui. Les demoiselles sont bêtes et laides..."*

1. „Hufeland şi păstorul nu vor cruţa nimic ca să mă oborască de tot, căci ei ştiu foarte bine că, de nu mă vor oborî ei, eu îi voi oborî."

Goethe îl stima, 1-a întîlmt de cîteva ori la Weimar şi la Karlsbad şi se pare că îl şi citea. Era, în tot cazul, oarecare în romantismul german, în particular asupra lui Adam Müller, autorul unui tratat despre necesitatea de a întemeia politica pe teologie. Pe Kogălniceanu 1-a prețuit totuşi şi 1-a încurajat să-şi scrie istoria românilor, pe care Vodă, de teamă să nu iasă vreun bucluc cu puterile ocrotitoare, fusese cît pe ce să o împiedice. Nici vorbă că dacă pînă la urmă s-a convins să îi acorde *„nil obstat!'* e datorită intervenției vărului său, înalt funcționar țarist şi doctrinar al tronului şi altarului. Mihai Vodă Sturdza nu era un retrograd ca tombatera de babaca Kogălniceanu, dar era un reacționar „ultra", care voia să facă din Moldova un stat european absolutist, după modelul imperiilor rusesc şi habsburgic, adică în spiritul Sfintei Alianțe. Pe linia aceasta era un om modern, în felul lui chiar bonjurist, dar în spiritul romantismului reacționar postnapoleonian al unor Chauteaubriand, Doamna de Krudener, Adam Müller şi Alex. Sturdza.

Tot aşa cum în Franța sub Restaurație oamenii la modă veche se încăpâțînau să poarte perucă pudrată şi să prizeze tabac, la noi, cei ataşați de *„l'ancien régime"* purtau işlic şi trăgeau din ciubuc ; e o persistență a secolului al XVIII-lea. Secolul al XVIII-lea n-a fost la noi atît de diferit de cel occidental, cum pare la prima vedere. Hainele „asiaticeşti", cu care a debutat Kogălniceanu şi le purtau boierii de tipul babacăi, făceau la noi funcție de jabou şi *„talons rouges". A* existat un rococo moldo-valah, în alte forme, dar de acelaşi spirit cu cel occidental. *Istoria ieroglifică* e un roman-pamflet filozofic de mîna întîi, caracteristic epocii. Spiritul *Scrisorilor persane,* al lui Zadig şi al Şeherezadei lui Galland era familiar boierilor noştri, ca şi, pe de altă parte, poezia pastorală şi galantă

a epocii. Poetul favorit al lui Kogălniceanu înainte de plecarea în străinătate era cavalerul de Florian.

Scrisorile lui Kogălniceanu exprimă evoluția de la mentalitatea veacului al XVIII-lea în versiunea rococo-ului răsăritean, trecînd prin provincia catolică franceză (Scènes *de la vie de province),* la lumea universităților germane şi la filozofia devenirii şi a concepțiilor istoriciste de după Herder. Scrisorile acestea sînt în fond romanul unei inițieri. („Inițiere" şi într-un sens mai special, căci în *Tainele inimei* Kogălniceanu spune că a intrat în „spiritul şi tainele asociației, singura dumnezeire care astăzi face minuni, pentru că poate tot, pentru că, adunînd părticelele pierdute în gloatele indivizilor, formează din ele o putere concentrată, la care nimene nu este în stare a se împotrivi", aşadar, francmasoneria.)

Avem în scrisorile lui Kogălniceanu un perfect specimen de *„Bildungsroman".* Nu de mult spuneam, cu alt prilej, acelaşi lucru despre jurnalul lui Maiorescu. întrebarea e dacă pot fi socotite romane nişte scrieri strict autobiografice, de confidență intimă. Thibaudet şi Călinescu o contestau pe temeiul că romanul e prin excelență operă de ficțiune şi că realitatea dată e unică, stînjenind sporul fictiv. Romancierul adevărat e prolific, depunîndu-şi cel mult nuclee autobiografice criptice în cîte un amănunt episodic ; Thibaudet observa că Stendhal îşi dezvoltă în romane autobiografii posibile, supunîndu-şi experiența reală unor, ca să zic aşa, „variații concomitente". Paul Georgescu rezervă totuşi autobiografiei şansa de a reuşi măcar un roman, fără ca autorul să poată face carieră de romancier[1]. Goethe (cu care Stendhal, deşi îl numea *„leplat Goethe",* are multe trăsături comune) este, ca şi autorul lui *Henri*

1. *Op. cit.,* p. 350.

Bralard, unul din marii meşteri ai literaturii autobiografice ridicată la nivel de creaţie. Dacă scrisorile, jurnalele şi memoriile, legate de datul unic al experienţei reale, nu permit expansiunea imaginaţiei, ele pătrund, cînd sînt opere de geniu (şi există mai mult geniu pe lume decît se crede), în esenţa imediatului; or, *esenţa eficţiune.* La acest gen de literatură, ficţiunea este intensivă, nu extensivă.

Nu e lipsit de semnificaţie faptul că aceste două opere de literatură intimă, scrisorile lui Kogălniceanu şi jurnalul lui Maiorescu, oferă fiecare în felul ei cîte un specimen de *„Bildungsroman".* Spiritele acestor doi bărbaţi sînt înrudite, şi acţiunea lor culturală a reprezentat aceeaşi direcţie. Desigur, formaţia lor germană e principala explicaţie (dar nu singura: Costache Negruzzi şi Alecu Russo, care nu aveau această formaţie, au mers în consens cu Kogălniceanu). în orice caz, observaţia lui Ibrăileanu că programul *Daciei literare* şi în genere spiritul comun al paşoptiştilor moldoveni a fost un pre-junimism e profund justă. E adevărat că Maiorescu şi junimiştii au fost acuzaţi de cosmopolitism, în vreme ce Kogălniceanu poate să dea impresia de xenofobie (mai ales în comentariul introductiv la memorialul de călătorie în ţările româneşti al lui Anatolie Demidof). Adevărul e că ei au avut o concepţie pozitivă şi au contribuit în cea mai mare măsură şi în modul cel mai consecvent la cristalizarea unui gust artistic românesc; problema specificului naţional, aşa de compromisă de atunci, a fost pusă de ei, la interval de o generaţie, în modul cel mai pertinent. Xenofobia unuia şi cosmopolitismul celuilalt nu sînt decît aparenţe parţiale şi fără nuanţe.

Linia Kogălniceanu - Maiorescu e un fapt de istoria culturii; ca indivizi, diferenţele de temperament şi caracter dintre ei erau notabile, şi nu e lipsit de

interes să le mai examinăm, deşi sînt ştiute. Mai întîi, la Kogălniceanu cultura germană nu a putut altera atracţia lui funciară pentru spiritul francez şi nici cinismul lui amabil şi sceptic şi o filozofie libertină de esenţă aristocratică ; Maiorescu, deşi a studiat şi la Paris, nu avea nimic comun cu acest spirit; pe Balzac, Kogălniceanu îl gusta mult şi a încercat să-1 imite, nu numai în titlul *Iluziilor pierdute,* dar şi în fragmentul *Tainele inimei,* ca şi în formula „fiziologiilor", în care a emulat cu C. Negruzzi. Maiorescu n-a înţeles niciodată prea bine literatura franceză ; pe Balzac nu 1-a prea apreciat şi nici citit. în spiritul „fiziologiilor", Kogălniceanu, mergînd la sursa lor, a dat, ca Brillat-Savarin, importanţă culturală gastronomiei, scriind împreună cu C. Negruzzi o carte de bucate, *200 de reţete cercate de bucate, prăjituri şi alte trebi gospodăreşti.* Reţetele din această carte sînt într-adevăr suculente şi stîrnesc o poftă grozavă. Subtitlul cărţii spune că sînt „tipărite cu cheltuiala unei societăţi de iubitori de înaintarea şi strălucirea neamului românesc", ceea ce, făcînd largă parte ironiei, nu înseamnă mai puţin că ei considerau, ca şi Nietzsche mai tîrziu, arta culinară ca un fenomen superior de cultură. Trăind larg şi avînd nevoie de mulţi bani (îşi constituise, din surse oculte, o pinacotecă de maiştri italieni şi flamanzi de prima mărime, pe care a vîndut-o mai tîrziu la Colonia, pentru a-şi plăti datoriile), a intrat în tot felul de întreprinderi industriale şi comerciale, ceea ce, boier fiind, îşi putea permite fără să decadă, ca şi Berlicoco Rosetti; Maiorescu n-ar fi putut-o şi trebuia pentru a-şi ţine trena să se rezume la avocatură, muncind enorm. Spiritual şi elegant, deşi nu bărbat frumos (mai curînd dimpotrivă), Kogălniceanu a avut totdeauna succese galante, ceea ce nu i-a lipsit nici lui Maiorescu. La Berlin, a pătruns cu uşurinţă şi strălucind în cele

mai înalte cercuri savante şi aristocratice ; dacă tovărăşia beizadelelor i-a putut uşura aceasta, numai spiritul şi cultura lui l-au putut menține în mod eminent în această lume, în care prinţişorii nu făceau desigur decât o figuraţie decorativă (deşi beizadea Grigore a devenit mai tîrziu o personalitate fabuloasă şi a şi scris un op enorm, intitulat, nici mai mult nici mai puţin, decît *Les loisfondamentales de 1'univers).*

Intrarea în panteonul istoriei de multe ori eclipsează aspectele cele mai de preţ ale oamenilor celebri. Acesta e cazul artistului Kogălniceanu.

Maurois despre clasici

A fost un timp şi la noi cînd Andre Maurois nu se bucura de prea multă stimă intelectuală printre oamenii de carte. Paul Zarifopol i-a tratat romanul *Climats* cu acea ironie acidă pe care i o aplicase şi lui Maupassant. (Din cauza lui Zarifopol, sub a cărui influenţă m-am deprins cu literatura, ani de zile nu l-am prea citit pe Maupassant, pentru ca mult mai tîrziu, îndemnat de prieteni şi de admiraţia convingătoare a lui Frank Harris, să descopăr în el pe foarte marele scriitor.)

E adevărat, *Climats,* carte agreabilă şi bine scrisă, bună de citit în tren sau pe plajă, şi nimic mai mult, ca şi celelalte romane ale lui Maurois, nu se numără printre cele, foarte multe de altfel, cu care literatura franceză a sporit cultura veacului nostru.

Maurois nu e un mare romancier. Ei, şi? Nu a scris numai romane. în afară de acestea şi de încîntătoarele volume *Les silences du Colonel Bramble* şi *Les discours du docteur O'Grandy* (pe care, nu ştiu de ce, anunţurile de editură şi uneori criticii le numesc „romane"), opera lui Maurois cuprinde un număr considerabil de cărţi, dintre care nu puţine excelente. Biografia, gen venerabil, a atins cu el o formă exemplară şi, presupun, istoriceşte corectă. Mulţi alătură biografiile lui Maurois de vieţile romanţate ale lui Zweig (care la urma urmei, nu e nici el de lepădat), dar aceasta este o regretabilă confuzie de

valori. Portretele istorice ale lui Maurois sînt evocări în care imaginația nu se hazardează fără de răspundere ; autorul lor e un spirit format în buna tradiție a moraliştilor francezi, pentru care cunoaşterea caracterelor şi societății, a pasiunilor şi ideilor este un exercițiu, o tehnică a lucidității. Măsură şi *„esprit de finesse",* atenție la obiect, captarea şi selectarea realului divers într-o ordine rațională sînt trăsăturile caracteristice ale artei lui portretistice şi ale eseurilor lui. Discipolul acesta al lui Alain este, în fond, ca şi maestrul său, un moralist. Una din cărțile lui, *Un art de vivre,* în care sînt pagini de mare finețe şi pătrundere, pline de experiență şi reflexie, despre arta de a iubi, de a munci, de a îmbătrîni, este un manual de înțelepciune şi de cunoaştere a omului.

Dacă Alain se înscrie pe o linie care-1 leagă de Montaigne, Maurois e un spirit asemănător cu Fontanelle. O declară el însuşi, într-o carte recentă *(De La Bruyère à Proust,* Paris, 1964), chiar la începutul unui capitol despre Fontanelle : *„On peut être à lafoisfontanellien et stendhalien. J'en suis* un *exemple"* (p. 33). Fontanelle, pentru audiența feminină pe care o vizau scrierile lui, îşi arătase ironia lui Voltaire (nici el la adăpost de asemenea imputare) ; o trăsătură similară i-a atras şi lui Maurois un uşor discredit la spiritele grave. Gide notează în jurnalul lui la 1 octombrie 1927 : *„Maurois parle de Wilde avec élégance... mais cette petite étude, très «conférence pour dames», me laisse insatisfait'.* Dar e greşit a lua aceasta drept superficialitate. E o trăsătură care ține de arta conversației şi de saloanele secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, una din formele cele mai rafinate ale culturii şi spiritului francez, care şi-a imprimat stilul în scrisori, memorii, cronici, maxime, eseuri, practicată pînă în zilele noastre, între alții, în proză şi oral, şi de Paul Valéry. E adevărat că

această tendință „galantă" duce de multe ori Ia manieră şi facilitate, dar exemple ilustre i-au demonstrat capacitatea de profunzime. Scrisul lui Maurois, limpede şi strins, elegant cu simplicitate, plin pînă la margine de inteligență, nu are nimic din grația facilă a spiritualelor platitudini ce se oferă prea adeseori ca produse tipic franțuzeşti (mai bine zis, pariziene).

Fiu de industriaş, Maurois aparține marii burghezii ; ca spirit, el nu-şi reprezintă însă clasa în stadiul ei actual, reacționar, ci mai curînd, dacă o atare situare ar fi posibilă, în cel de acum două sau trei secole, cînd din această burghezie se alegea intelectualitatea progresivă. în ciuda limitelor pe care totuşi această apartenență socială le trasează unui intelectual care nu s-a rupt de ea pentru a adopta o ideologie revoluționară, Maurois are o lărgime de vedere, un spirit umanist, un anumit radicalism implicit, pe care le datorează desigur în mare măsură influenței lui Alain. La optzeci de ani, el vădea o remarcabilă tinerețe a minții şi o curiozitate intelectuală, o deosebită receptivitate față de nou. în timp ce un Gabriel Marcel se arăta indignat de apropierea îndrăzneață, dar fecundă sugerată de Jean Kott şi ratificată artistic de Peter Brook, între *Fin de partie* a lui Beckett şi *Regele Lear,* Maurois scria (în *Les nouvelles littéraires,* din 23 mai 1963) : „Deodată, văzîndu-i pe cei doi bătrîni lamentabili (Lear şi Gloucester, n.n.), parcă împlîntați în sol, am regăsit atmosfera confruntărilor nihiliste ale lui Beckett". Lipsa de prejudecăți şi suplețea înțelegerii dau stilului lui, la această vîrstă înaintată, o siguranță, o *„aisance",* sporite de experiența şi lectura acumulate într-o viață întreagă. „Scriitorul bătrîn, ca şi actorul bătrîn, îşi cunoaşte meseria mai bine, iar tinerețea stilului e o chestie de tehnică", scrie el în cartea

amintită (la p. 47), subliniind (ceea ce exprimă în fond şi un punct de vedere *pro domo),* că Voltaire şi-a compus capodopera (*Candide*) la şaizeci şi cinci de ani, iar Anatole France pe a sa, *Les Lieux ont soif,* la şaizeci şi opt.

Preferința pentru *Les Lieux ont soif,* carte remarcabilă, dominînd cu distanţă restul operei lui France, în ciuda neuitaților Jérôme Coignard sau Bergeret, dar carte în genere cam neglijată de critică şi de istoria literară -, preferința lui Maurois pentru această carte reprezintă o foarte pertinentă judecată de valoare. De asemeni, cred că nu puțini sîntem aceia care subscriem la părerea că *Războişi pace* e cel mai frumos roman ce s-a scris vreodată (p. 238) (deşi în ce mă priveşte, îl țin în cumpănă cu *Don Quijote).*

Volumul De *La Bruyère à Proust,* venind după De *Proust à Camus* (1963) şi *Â la recherche de Marcel Proust* (1950), se adaugă unui tablou literar, în centrul căruia se situează Proust ca fenomen epocal, ca monument făcînd dată în istoria literaturii. Totuşi cartea nu urmăreşte retrospectiv filiera ascendenței proustiene (lipseşte, de pildă, Saint-Simon, unul din strămoşii spirituali ai lui Proust, sau Doamna de La Fayette). Volumul conține o serie de comentarii în jurul unor cărți şi autori francezi şi străini, aleşi mai mult sau mai puțin arbitrar, după criteriile predilecției ; subtitlul *Lecture, mon doux plaisir,* care aminteşte de formula lui Valéry Larbaud „ce *vice impuni, la lecture",* mărturiseşte o atitudine de amator, în accepția cea mai bună a termenului. Maurois nu e un critic, în sens profesional, şi nici ca formă de spirit, e un cititor pasionat, perspicace şi comunicativ, (în privința perspicacității, nu rareori o împrumută pe a altora, dar o are pe cea de a şti ce asume ce să asume, ceea ce nu e puțin.) Comentariile lui literare țin oarecum de ceea ce Thibaudet numea *„critique*

de nourriture" sau *„nourritures littéraires"* în sensul în care Gide scrisese *Les nourritures terrestres :* căutarea în cărți a unui aliment pentru spirit şi sensibilitate şi nevoia de a împărtăşi altora satisfacțiile găsite. Toți cei care suferim de boala literaturii, manie mai puțin inofensivă decît altele şi de o impunitate doar relativă, cunoaştem această nevoie ; lectura nu e numai un viciu solitar; ca orice mare voluptate, se cere împărtăşită. Maurois se complace în acest „en*tretiens"* sau „*propos*" literare după pilda maestrului său Alain. Dar Alain, ca şi la noi Ralea, filozof de formație, dacă face şi el o critică hedonistă, de *„nourriture", o* face ca om de idei, confruntând puncte de vedere cu implicații teoretice, mergând de la particular la generalizare. Maurois are gustul anecdoticului revelator sau pitoresc. Cîteva capitole ale cărții, ca cele despre Goethe, Leopardi, Kierkegaard, un episod din conviețuirea lui Spencer, celibatar maniac, cu două fete bătrîne, sînt curat anecdotice. Este aici o curiozitate de moralist. Montaigne, părintele genului *„propos",* a practicat-o, ca şi mai tîrziu Chamfort. Este însă şi o deformație de colaborare la magazinuri ilustrate şi de vulgarizator (iarăşi în cel mai onorabil înțeles al cuvîntului). Dar să fim drepți: Maurois înscrie de cele mai multe ori anecdota biografică în liniile unui destin sau în sensul unui temperament, al unei vocații, al unei „demonii" goetheene.

Din cartea aceasta, fără veleități de gîndire organizată, dar plină de observații subtile şi rodnice, se pot desprinde cîteva teme care permit unele legături de la un capitol la altul şi ar fi putut, dacă autorul şi-ar fi dus observațiile pînă la capăt şi le-ar fi urmărit şi dincolo de locul care i le-a sugerat, să dea volumului o anumită vertebrație.

Una e cu privire la tipul aşa-numitului „roman al uceniciei" *(„Bildungsroman!'): „Les plus beaux romans*

sont des romans d'apprentissage : Wilhelm Meister, Le rouge et le noir, David Copperfield, Â la recherche du temps perdu" (p. 194), scrie Maurois în capitolul despre Balzac. în această categorie, încadrează cu drept cuvînt *Le Père Goriot* şi *Les illusions perdues* (la care ar fi putut adăuga şi urmarea acestuia, *Splendeurs et misères des courtisanes,* precum şi multe alte romane balzaciene, ca *Un début dans la vie etc.).* Foarte justă, de asemeni, şi evidentă, plasarea în această categorie a *Căutării timpului pierdut,* pe care nu ştiu să o mai fi făcut altcineva dintre comentatorii lui Proust. Romanul uceniciei, de obicei cu un sîmbure autobiografic dezvoltat în condiţii imaginare, este istoria formaţiei unui tînăr, solicitat deopotrivă de ambiţie şi de iubire, şi a confruntării idealurilor lui cu realitatea vieţii. în planul erotic, el e în genere împărţit între două iubiri de tip diferit, din care una, nu neapărat castă, este sentimentul autentic, iar cealaltă, asociată fie cu ambiţia, fie cu alte apetituri, reprezintă o experienţă pasională legată de „şcoala vieţii". De obicei, un personaj puternic, ironic sau cinic, generos sub răceala fără de iluzii a lucidităţii, de multe ori înzestrat cu o forţă demonică, este mentorul sau protectorul acelui tînăr căruia îi dezvăluie mecanismul vieţii sociale, ipocrizia sau naivitatea virtuţii, relativitatea valorilor morale, înarmîndu-1 cu o filozofie pragmatică şi realistă. Maurois arată că în romanele lui Stendhal funcţia aceasta o îndeplineşte respectiv contele Mosca sau marchizul de La Môle. La modelul genului, *Wilhelm Meister,* ea se divide în trei personaje, Jarno, abatele şi Serlo, omul de teatru (dar principalul rămîne Jarno). La Balzac, ea revine figurii celei mai tari din vasta lui operă, Jacques Colin, în cele două ipostaze, Vautrin şi Carlos Herrera. în alte romane, apar cu aceeaşi funcţie Ferragus, marchizul de Sérizy etc. La Proust,

faimosul Charlus, despre care Thibaudet spusese că nu are decît un singur echivalent, şi anume pe Vautrin. Restif de la Bretonne are şi el un asemenea personaj, pe Gaudet d'Arras, din *La paysanne pervertie,* şi e de mirare că Maurois, care consacră acestei cărți un capitol, nu vede în ea, pe lîngă un roman picaresc şi libertin, şi unul al uceniciei.

Eroii unor atari poveşti sînt de obicei înzestrați cu o anumită energie morală sau intelectuală (nu e cazul la Restif), sînt în genere croiți pe măsura ambițiilor sau idealurilor lor, iar reuşita sau eşecul sînt de dimensiuni corespunzătoare. La Julien Sorel, eşecul ambiției se compensează din plin cu reuşita finală în planul iubirii, înainte de moarte, prin dragostea şi fericirea absolută cu d-na de Rênal. Dar există şi romane de acest tip al căror erou e sub nivelul veleităților sale, şi eşecul e lamentabil sau plat. Sîmburele autobiografic, în atare caz, e tratat de autor într-o ipostază absolut detaşată, cu o luciditate autocritică necruțătoare. Unul din cele mai remarcabile exemple e *L'éducation sentimentale.* Şi dacă ne gîndim bine, şi *Madame Bovary.* Dacă Maurois ar fi urmărit şi în capitolul despre Flaubert firul romanului uceniciei, atît capitolul respectiv, cît şi cartea ar fi cîştigat ca perspectivă şi legături tematice.

în capitolul consacrat lui Stendhal, Maurois trage din *Le rouge et le noir* cîteva învățăminte. Întîi, că omul trebuie să aibă pasiuni. Acestea sînt singurele forțe care-1 salvează de platitudine şi-1 ridică la rangul uman. Pentru aceasta, ele trebuie să se sublimeze, dar în primul rînd trebuie să existe. Apoi, că dincolo şi mai presus de pasiune, sînt sentimentul pur şi împăcarea. înțelepciunea se găseşte în iubire şi contemplare, în renunțarea la ambiție, care, supusă opiniei şi evenimentului aleatoriu, îl face pe om vulnerabil.

Ideea aceasta se degajă şi din capitolele consacrate Cardinalului de Retz (cu care deschide volumul) şi lui Chateaubriand Retz, după o viaţă închinată ambiţiei şi agitaţiei, se împlineşte, retras din lume şi despuiat de orice vanitate, într-o operă cinică şi francă pînă la extrema îndrăzneală a dezinteresării, cu stilul plin pînă la încordare „al celui care a văzut multe şi ca atare are multe de spus" (p. 18). înrudirea lui Retz cu Stendhal o sugerează Maurois foarte în treacăt, pe linia cinismului şi a teoriei ambiţiei. Dar asemănările dintre *La chartreuse de Parme* şi *Memoriile* lui Retz îmi par frapante. Nu numai prin episoadele aproape identice, ca evadarea lui Retz din fortăreaţa de la Nantes şi a lui Fabrice del Dongo din închisoarea lui. Dar şi prin tratarea intrigilor de curte, prin fomentarea de către ducesa Sanseverina, cu procedee à la Retz, a răscoalei populare contra prinţului de Parma, şi mai ales prin stil, prin stilul acela direct, nud, ironic, cu trăsături succinte şi pline de miez, capabile să prindă în cîteva rînduri o întreagă articulaţie de circumstanţe. Mai au comun coexistenţa în ei, paradoxală, a unei concepţii aristotelice despre viaţă cu o simpatie profundă pentru spiritul de revendicare popular.

Tot astfel Chateaubriand, după ce s-a luat drept un anti-Napoleon şi un anti-Talleyrand, după ce a produs o literatură retorică şi fastuoasă, azi aproape ilizibilă, la sfîrşit, retras, sceptic asupra principiilor şi instituţiilor al căror apărător se făcuse dintr-un orgoliu al fidelităţii, devine în *Mémoires d'outre-tombe* un scriitor prodigios. Egolatria lui teatrală şi stilul grandilocvent care îl exasperează cu drept cuvînt pe Marx fac loc unei sincerităţi fără ostentaţie şi unui stil în care Maurois, citind cîteva exemple superbe, găseşte trăsături demne de Retz, de Saint-Simon, de

Tacit (ce surprinzătoare identitate cu modelele pe care Matei Caragiale le atribuie scrisului lui Paşadia!).

O altă temă care, exploatată mai larg, ar fi dat cărții lui Maurois o perspectivă sporită, e cea a literaturii libertine. Două din capitolele cărții sînt consacrate respectiv lui Restif de la Bretonne şi lui Laclos. Studiile sînt în ele înseşi interesante şi pătrunzătoare. Dar libertinajul secolului al XVIII-lea, dincolo de moravurile corupte ale unei clase devenită parazitară şi care sfida clasele laborioase, a mai fost şi un fenomen cu un sens diferit. Din filozofia senzualist-materialistă a epocii decurgea o etică hedonistă şi cinică, demascatoare a ipocriziei şi spunînd lucrurilor pe nume. Libertinajul avea o fundamentare filozofică de o perfectă consecvență. Cuvintele *„philosophe"* şi *„libertin"* erau la un moment dat sinonime. Această concepție de viață, în ciuda egoismului aparent, era în fond generoasă şi a avut o funcție liberatoare. Romanele licențioase ale acelui secol (Mirabeau el însuşi a fost autor de asemenea scrieri), multă vreme socotite în afara literaturii şi de circulație clandestină, sînt de la Apollinaire încoace obiectul unei reabilitări literare, iar Jean Cassou scria cu dreptate că poezia, care dezertase producția versificată a timpului, s-a refugiat în opera unui Sade cu forța irezistibilă a imaginației descătuşate, de o violență „elizabethană" şi cu o consecvență implacabilă. Un capitol despre marchizul de Sade, acest scriitor de o natură complexă şi insondabilă, socotit nebun, cu un destin dezastruos care îi dă o tristă aură, lipseşte din cartea lui Maurois, în care l-ar fi putut lumina şi întregi pe cel consacrat lui Laclos.

între Laclos şi Sade e o deosebire evidentă. Opera primului, restrînsă la o singură carte şi compusă cu economie clasică, s-a bucurat de la început de stima literară, chiar cînd a fost considerată diabolică sau

imorală. Decența limbajului e perfectă, cum se şi cuvenea unui roman epistolar în stilul secolului al XVIII-lea. Maurois menționează într-un loc ținuta răcirii ană a cărții, ceea ce e o observație deosebit de fină. De asemenea, şi caracterul ei stendhalian *avant la lettre,* subliniat de aproape toți comentatorii. Premeditarea şi conduita strategică a procedeelor de seducție sînt aproape identice la cuplul Valmont şi la Julien Sorel. Dar mobilurile sînt cu totul diferite. Eroii stendhalieni sînt împinşi de vaste ambiții şi pasiuni; cuplul Valmont - d-na de Merteuil urmăreşte doar verificarea artei seducției pentru ea însăşi şi ruina deliberată a sentimentelor altora ca obiecte de pradă. Paradoxul şi reuşita cărții acesteia sînt de a fi introdus spiritul geometric în domeniul erotic. Premisele sînt arbitrare, finalitatea neverosimilă, dar desfăşurarea e de o logică impecabilă. Ce rost au toate aceste manevre şi intrigi, de ce toată maşinația aceasta aşa de scrupuloasă în a sfărîma orice scrupul, pentru o seducție nu numai lipsit de afect, dar deliberat potrivnică acestuia? Malraux o explică prin definiția pe care o dă erotismului, care, după el, este asocierea sexualității cu constrîngerea. La Sade, constrângerea e cruzime, violență fizică; la Laclos, ea se exercită prin persuasiune şi viclenie. Dar cruzimea poate fi o formă a iubirii şi poate genera tandrețea ; minciuna şi fățărnicia - niciodată. Malraux arată însă mai departe că în *Les Liaisons dangereuses* nu e vorba de aplicarea voinței în scopuri erotice, ci, din contra, e o *erotizare a voinței;* sexualitatea nu e deci scop, ci mijloc pentru exercitarea şi împlinirea unei voințe de putere. Setea de dominație şi amorul propriu sînt impulsurile originare ale cuplului Valmont - Merteuil; romanul e expresia unui imperialism, al cărui teatru de operațiuni sînt alcovurile. Prin tema disciplinării şi exercitării voinței, Laclos e un precursor

al lui Stendhal, lucru semnalat de Maurois. Prin concepția lui pesimistă asupra răutății funciare a omului. Laclos se întîlneşte cu Sade ; dar Sade, metafizician al răului, vede în această răutate un dat ireductibil şi absolut al naturii, în vreme ce Laclos o consideră prin prisma unei critici a moravurilor.

Nu mai am loc să vorbesc despre observațiile mai mult decît pătrunzătoare pe care le face Maurois pe tema îmbătrînirii şi morții la Tolstoi, Maupassant şi Proust, despre trecut şi amintire, precum şi despre teatrul lui Musset. Locul lui Maurois, eseistul, în literatura franceză contemporană este imediat după cei mari, iar prestigiul de care se bucură la generația tînără, sau la un Pierre de Boisdeffre, de pildă, mult mai sus decît prețuirea oarecum condescendentă pe care i-o acorda critica interbelică, reprezintă aşezarea lui la rangul ce i se cuvine.

Al.O. Teodoreanu

S-a tipărit de curind o cărticică, într-un format de buzunărel la jiletcă şi cu nişte ilustraţii ca nuca în perete, dar sub un titlu faimos: *Hronicul măscăriciului Vălătuc.* Cine a cumpărat-o crezînd că va regăsi între coperţile ei paginile de rafinată sucu-lenţă care şi-au consacrat autorul a rămas dezamăgit, sau, şi mai bine zis, amăgit. Din cartea care, deşi compusă din cîteva bucăţi de proză şi versuri, era un tot unitar ca factură şi spirit, doar o singură bucată figurează în noua culegere : *Inelul Marghiolitei.* în rest, cîteva schiţe slabe din volumele *BercuLeibovici* şi *Un porc de cîine,* şi cîteva, amuzante, dar secundare, din *Mici satisfacţii* şi *Tămîie şi otravă.*

Dacă autorul însuşi ar fi dislocat astfel un titlu, ce exprimă organic o operă de artă rotundă şi plină în substanţa ei, pentru a acoperi cu el subalterne şi bastarde producţiuni proprii, criticii şi opinia ar fi putut să-1 certe, deşi era în definitiv dreptul lui. Dar ca după moartea autorului altcineva să recurgă la procedeul acesta, mistificînd public şi discreditînd (de ce ?) un artist, care, dacă nu e unul dintre cei mai mari, e unul dintre cei mai de preţ, această faptă nu poate fi trecută cu vederea.

Nu e prima injurie pe care a îndurat-o Al.O. Teodoreanu, dar e prima pe care o îndură postum, în 1959, apăruse de asemeni un volumaş, cu o prefaţă

denigratoare, alcătuit din bucăți slabe ale autorului; titlul cel puțin (*Berzele din Boureni*) nu era o înşelăciune.

Al.O. Teodoreanu a fost un frondeur, un om de spirit de o rară şi inepuizabilă vervă, un tandru zeflemist şi un dandy fără morgă, emancipat prin auto-ironie. Inteligența lui scăpărătoare şi promptă nu avea vocație teoretică ; cu modestie şi venerație asuma, fără a se sinchisi de contradicții, atitudinile şi părerile marilor săi prieteni şi mentori: Ibrăileanu, Sadoveanu, Ralea, Zarifopol, Goga. Pe acesta din urmă, din admirație pentru poetul şi oratorul profetic, din iubire pentru prieten, 1-a urmat cu un ataşament fără examen, dar şi fără a-şi greva conştiința, dezinteresîndu-se în fond de acțiunea populară, pe care, dincolo de frondă, o ignora. în scrisul, ca şi în comportarea lui există, ce e drept, o nuanță de „spirit reacționar", subliniată şi de G. Călinescu. Aceasta era la Al.O. Teodoreanu o formă de panaş, o anumită „alură", mai mult o reacție temperamentală față de filistinismul şi demagogia burgheză; pentru militanții de stînga, pe care i-a cunoscut şi îndrăgit, a avut totdeauna un declarat respect.

Vorbele de spirit, epigramele, veselia potatorică celebrată în proză şi versuri, practicată notoriu cu un soi de jovialitate provocatoare, au făcut din Al.O. Teodoreanu o figură legendară sub diminutivul „Păstorel". Legenda aceasta poetul şi-a întreținut-o, acceptînd cu nepăsare o reputație care ignora laboratorul intim al artistului şi severa lui etică meşteşugărească.

Este adevărat, cum observa Călinescu şi generalizează pripit prefațatorul opusculului dat acum la iveală, că foarte, foarte multe epigrame compuse de Păstorel în momente de „veselie excesivă", scrise în euforia momentului la un colț de masă sau pe o listă

de bucate, sînt lipsite de haz şi s-au mărginit la un ecou efemer printre convivi bine dispuşi. Dar tot foarte multe, nenumărate, de un spirit fulgerător şi irezistibil, au parcurs prin transmisie orală tot perimetrul limbii române şi au rămas memorabile ; i s-au şi atribuit multe, apocrife, nu toate de un gust prea bun. Keyserling scriind despre România observa că sîntem singurul popor la care se mai cultivă epigrama în mod consecvent ca gen literar şi că avem imanent geniul epigramatic ; filozoful deducea de aici nişte consideraţii interesante cu privire la spiritul românesc şi la manifestările libertăţii acestuia prin vicisitudinile istoriei. Al.O. Teodoreanu este unul din reprezentanţii cei mai eminenţi ai spiritului epigramatic românesc. Unuia care, neavînd măcar scuza de a fi prost, i-a cerut socoteală pentru epigramele lui, poetul i-a răspuns : „eu fac epigrame cum face găina ouă", la care acela, ultragiind libertatea spiritului, i-a intimat autoritar să fie „serios".

Scrupulul său meşteşugăresc nu 1-a ferit pe Al.O. Teodoreanu de a produce şi o anumită cantitate de balast literar : o sumă de „schiţe" cu dialog mecanic şi facil, propunînd fără succes admiraţiei cititorului nişte fantoşe sibarite, noctambuli şi don-juani fără demon, ilustrind destule anecdote, unele probabil veridice, dar irelevante artistic. întregul volum *Un porc de cîine* (despre care ştiu de la autor că a fost scris în cîteva nopţi, pentru a face faţă unui contract de editură) şi volumul *Bercu Leibovici* aproape tot (schiţa care împrumută titlul volumului şi bucata *Tocmeala crailor* după Jules Lemaître sînt însă savuroase) cad în aceeaşi categorie. Pe de altă parte, tocmai pasiunea lui artizanală 1-a adus pe Al.O. Teodoreanu, cu timpul, la un soi de „filatelie" idiomatică, făcîndu-1 să cultive pitorescul şi raritatea lexicală în sine, fără justificare expresivă. (Astfel,

traducînd *Histoire contemporaine* de A. France, pune nişte clerici francezi din timpul afacerii Dreyfus să vorbească cu „milosîrdie" şi „prestăvitu-s-a" ; un arheolog monden, în acelaşi roman, povestind o întâmplare, e pus să zică: „scufundatu-o-au pre ea de ori trei" etc.) începuse să-şi pună probleme de „limbă", ceea ce nu e o preocupare de scriitor, în locul problemelor de *expresie,* pe care şi le-a pus şi rezolvat aşa de fericit în operele sale care rămîn.

Acestea sînt *Hronicul măscăriciului Vălătuc, tămîie şi otravă* (mai ales prima serie), *Trei fabule, o* bună parte din *Mici satisfacţii,* poemele fanteziste din ciclul *Cîntece de ospiciu* şi versurile anacreontice, bacchice, simboliste, sonetele melancolice şi crepusculare, toate reunite în volumul *Caiet ;* multe epigrame, alocuţiuni şi alte lucrări inedite.

Călinescu releva în mod nuanţat caracterul de joc literar, de referire la un model livresc şi exerciţiul oarecum de pastişă cu transcriere la altă cheie, pe care le capătă la Al.O. Teodoreanu izvorul caragialesc. Prefaţatorul culegerii de acum, generalizînd iarăşi cu nebăgare de seamă, îl aşază pe Al.O. Teodoreanu printre epigonii lui Caragiale. Părere eronată, dedusă dintr-un aspect inesenţial: schiţele pseudo-caragialeşti ale lui Al.O. Teodoreanu sînt un fenomen marginal în opera lui şi au un caracter oarecum demonstrativ, de divertisment cultural. Dar autorul face parte din altă familie de spirite. Caragiale ţine de un tip socratic, dialectic şi dramatic. Al.O. Teodoreanu e un artist de a doua instanţă, de sursă livrescă, cu nuanţă paseistă şi de natură nu orală, cum e - deşi cu extremă elaborare - Caragiale, însă discursivă, disertă ; rîsul lui e *amuzant* şi benign, nu nimicitor, şi nu era implicaţia metafizică a marii arte comice. E_ un artist amabil, nu redutabil.

Mai curind cred că i s-ar putea găsi lui Al.O. Teodoreanu o afinitate cu Odobescu. Voluptatea erudită, gustul pentru digresiile savante de ordin gastronomic şi oenologie, gustul pentru poezia şi adagiile latineşti, rafinamentul epicurian şi boieresc, capriciile de umoare declarate cu autocomplezență ironică, toate acestea le sînt comune.

în al doilea rînd, aş vedea la Al.O. Teodoreanu afinități cu Costachi Conachi şi cu Văcăreştii, şi mai departe, cu linia poeților anacreontici şi madrigaleşti francezi, ca Philippe Desportes, Théophile de Viau, Saint-Amant.

în al treilea rînd, în sfîrşit, cred că trebuie subliniate la el pronunțate trăsături macedonskiene, în treacăt semnalate tot de Călinescu. Ținuta aristocratică, estetismul, panaşul şi mîndra independență exprimate şi în deviza *in uitam quod volo, in artem quod possum,* gravată în piatra de topaz oriental a inelului pe care îl purta, erau la Al.O. Teodoreanu totodată o artă poetică şi un stil de viață. Stilul acesta, implicînd şi o nuanță savant retorică, este macedonskian ; macedonskiene sînt şi aproape jumătate dacă nu mai mult din poemele strînse în *Caiet.* Tot macedonskian este la Al.O. Teodoreanu un anumit donquijotism ; dar la poetul *Nopților* era un donquijotism tragic, ca un blestem ; Macedonski asumase ridicolul pînă la sublim. Cine a citit bine romanul lui Cervantes ştie însă că, într-un colț discret al conştiinței, Don Quijote îşi păstrase o detaşare lucidă, amuzîndu-se de propria lui socoteală şi pe a celor ce-1 luau în rîs ; o asemenea complicitate la propria deriziune o dată cu deriziunea lumii e una din se ducțiile de preț ale inteligenței lui Al.O. Teodoreanu.

inteligența lui, despre care am spus mai înainte că nu avea vocație teoretică, nu era totuşi lipsită de filozofie ; filozofia epicuriană din Lucrețiu, din Horațiu,

din Anatole France şi cea senzualist-materialistă a secolului al XVIII-lea, cînd noţiunile de „filozof' şi de „libertin" se suprapuneau ; libertinajul secolului al XVIII-lea şi mai tîrziu al unui Stendhal a avut un temei filozofic plin de forţă şi o etică generoasă şi libertară. Al.O. Teodoreanu s-a reclamat de la această filozofie şi a practicat-o.

A fost, în felul lui, un înţelept. Aşa cum proclama, a făcut în viaţă ce a vrut şi în artă ce a putut, cu o probitate şi o noblеţă de mare stil, ştiută de cîţiva, cu o veselie şi o dezinvoltură ştiută de toţi.

Moartea lui a fost exemplară. Pînă în clipa din urmă, fără nici o iluzie, şi-a permis suprema eleganţă de a o întîmpina tot cu vorbe de spirit, dar fără ostentaţie, lucid şi curtenitor, uşurînd celor din jur, şi nu sieşi, durerea despărţirii.

Caeterum censeo că a venit poate vremea ca scriitorul acesta să fie restituit publicului într-o ediţie onorabilă şi demnă.

Alexandru Philippide

„Un Robinson cu insula în suflet", cum s-a numit el însuşi în *Cîntecul din anii blestemaţi,* Alexandru Philippide este un poet singular: monologurile lui meditative au o adîncime de sunet şi de gînd care nu atrage atenţia grăbiţilor căutători de forme noi. El nu a avut parte de acel succes pe care-1 mijlocesc imitatorii. Expresia firească şi fără efecte insolite (în afară de insolitul mai puţin aparent al rarei justeţi în alegerea şi suita cuvintelor) nu se poate imita şi nici nu e o ispită pentru pripa la notorietate. Mai puţin încă se poate mima autentica şi marea inspiraţie, care e produsul unui îndelung şi răbdător exerciţiu al spiritului. Auster şi singur, indiferent la faimă, care nu e, cum spunea Rilke, decît suma neînţelegerilor ivite în jurul unui nume şi, aş adăuga, nu rareori dobînda unor manevre uzurare, Alexandru Philippide s-a îndeletnicit o viaţă cu pătrunderea în esenţele lumilor interioare. Meşteşugul său e o *ars magna,* care, prin repetarea neostenită a aceloraşi tainice experienţe cu gîndurile şi cărţile, ajunge, într-o dăruită clipă, să preschimbe materia vrednică a obişnuitei vieţi în aurul spiritual care e marea inspiraţie poetică.

Ion Barbu scriind, în 1930, despre întîiele volume de poeme ale lui Philippide, *Aur sterp* şi *Stinci fulgerate,* spunea: „Redevenirăm contemporanii lui Eminescu". Aceste cuvinte nu erau un simplu şi

nemăsurat elogiu ; ele exprimau exacta situare a poetului în familia lui spirituală, aceea a marilor romantici. Ion Barbu îşi preciza gîndul prin invocarea lui Novalis: „Urmînd - scria el - un vechi protocol al Curților, poezia noastră delegase către etajele subpămîntene ale romanticei un foarte tînăr ambasador să încercuiască inima luminoasă şi îngropată a lui Friedrich von Hardenberg, cu o nouă alianță". Nu era şi nu e vorba de banalul romantism, despre care istoria literară, lipsită de aprehensiuni, neclătinată de întrebări, nebîntuită de nici un demon al înțelegerii, ştie doar să spună că a fost, la data cutare, o răsturnare de canoane aducînd întîietatea simțirii asupra cugetului. Philippide scrisese în introducerea la tălmăcirile lui din romanticii germani că, „înainte de a fi o mişcare literară, romantismul este un mod de viață sufletească" ; aşadar, o atitudine structurală necuprinsă în date istorice. Iar Ion Barbu rostise cuvîntul-cheie pomenind de „etajele subpămîntene ale romanticei". Coborîrea în adîncul ființei interioare nu e pentru marii romantici o explorare în limitele individualității ; această „coborire" e o „metodă", adică un itinerar, o cale către înțelesurile cosmosului; „coborîrea" e totodată şi un suiş, această călătorie nefiind nici în spațiu, nici în timp ; ea nu are „jos" sau „sus", însă are *trepte,* căci pretinde cumva o „inițiere", fiind un mod al cunoaşterii.

Romantismul în conceptul acesta este poziția marilor vizionari. Ea se întemeiază pe nişte concepții cosmologice imanentiste, implicînd un sincretism ezoteric de origine orientală şi având ca sens o aspirație de contopire a ființei în cosmos. Elementul său predilect este nocturn şi selenar: oroarea de zorii zilei, care se exprimase, de altfel, şi în *Tristan, o* cîntă Novalis, în unul din *Imnurile către noapte* traduse de Philippide:

Mereu se va întoarce dimineața ?
Puterea pămîntească nu se mai isprăveşte ?

Aceeaşi oroare la alt mare romantic, românul Mateiu Caragiale. Iar Alexandru Philippide, în poemul său *Sîntem făcuți mai mulț din noapte,* rezumă esența romantismului în această strofă:

Dezgrop în mine rădăcina lumii;
în pieptul meu ce amintire grea!
O urnă-n care veacuri de vis şi-au pus cenuşa:
Luna sau inima mea ?

Volumul *Visuri în vuietul vremii,* din care face parte acest poem, a însemnat maturitatea poetului. De atunci a trecut mai mult de un sfert de secol, în care Philippide a mai publicat doar din timp în timp cîte unul din poemele ce alcătuiesc volumul apărut anul acesta: *Monolog în Babilon.* Poetul se înfățişează acum, în pragul senectuții, ca un fel de Isaac Lakedem cutreierător prin eonii lumii. E o poezie plină de evocări savante, de o erudiție eremitică şi heteroclită tipic romantică, plină de ironie, de sarcasm şi de spaime fără nume. E vorba de papirusuri şi palimpseste; de Ausonius, poetul galo-roman, care a fost consul la Roma în vremea descompunerii imperiului; de Evandru, cel pomenit în *Eneida;* de solilocviul filipidului Alexandru din Macedonia, întrerupt de țipătul corbilor prevestitori de moarte, în Babilonul cucerit. Timpul istoric e abolit, mileniile se întîlnesc, iar marile metropole cosmopolite ale antichității se confundă cu omologiile lor de azi, în care anonimatul şi zgomotul sînt noii Molohi. Poetul, pornit în tulburătoare şi fatale peripluri, ajunge, ca un alt Alighieri, pe alte tărîmuri, misterioase şi malefice ; îl întîmpină privelişti stranii, premoniții sinistre, nostalgice închipuiri. Totodată poezie de glosator

avid de doctrină, lirismul lui Philippide păstrează față de vedeniile sale o anumită distanță reflexivă, o rezervă filozofică nutrită cu trimiteri la concepții pitagoreice, gnostice sau neoplatoniciene. Visul ca modalitate de a cuprinde unitatea lumilor şi ca mod de existență pe un plan necontingent, aşadar ca act de cunoaştere şi totodată ca soluție, deci şi ca o etică în înțeles pur, nu este, în această concepție romantică, ceva întîmplător şi necontrolat; el comportă o „tehnică" a intuiției intelectuale şi e o aspirație la integralitate. De aceea, viziunile lui Philippide nu sînt obsesiile unui refulat, ci se desfăşoară pe o arie completă a simbolurilor şi sensurilor, de la coşmaresc la arcadian. De pildă, la zona mediană a acestora, melancolia adîncă a împlinirilor ultime şi irevocabile din privirea naiadei Sirinx :

> ... Dar tu, ghicindu-mi parcă gîndul, ai
> întors spre mine capul tău bălai
> cu o privire
> mai vorbitoare decît orice grai.
> Şi-am înțeles atunci din ochii tăi,
> în care-o lume-ntreagă de vis murea uitată,
> că ai plecat spre țara cu-ntunecate văi
> la rîul crunt pe care nu-l treci decît o dată.

Gînduri despre G. Călinescu

„în Dom îți dai seama că peste efemera Italie modernă domnește o Italie absolută, în legătură dreaptă cu eternitatea."

(G. Călinescu)

Prefața *Istoria literaturii române...* se încheie cu un amănunt exemplar, anume data: 24 ianuarie 1941. în paroxismul convulsiilor vieții publice, în tumultul acelor zile sinistre, G. Călinescu își termina netulburat vasta lucrare, opunînd haosului, demenței şi crimei, un monument al spiritului.

G. Călinescu era obsedat de ideea monumentalului şi îl jignea ceea ce i se părea a fi la noi o lipsă de ambiție, dacă nu de vocație monumentală.

Nici neapărat frumusețea, nici propriu-zis dimensiunea nu dau esența monumentului, ci grandoarea şi perenitatea, adică universalitatea ideală a concepției şi durabilitatea ei materială. Creația monumentală este o *Imitatio Dei,* o demiurgie ce sfidează timpul şi bravează istoria. De aici, „indiferența la eveniment" pe care o preconiza Călinescu şi care presupune un plan absolut, o lume a esențelor, unde totul capătă sens prin raportare la arhetipiile primordiale. „Turnul de fildeş de care se sperie atîția nu reprezintă un loc de refugiu, ci o altitudine necesară pentru observație... Cine nu se distanțează de evenimente spre a le citi semnificația uitată, cine nu se depărtează de

oameni spre a scruta în ei umanitatea nu este un artist. Absența de la evenimente este condiția însăşi a creației şi a cere artistului să participe la existența noastră diurnă este a-i cere să se dezintereseze de adevărata viață esențială ce formează obiectul artei", spunea G. Călinescu într-un interviu în 1945. (*Cf.* Ion Biberi, *Lumea de mîine,* pp. 166-167). Acest punct de vedere este în fond un platonism, după cum platoniciană era în miezul ei filozofia scriitorului, întregită cu elemente de neo-platonism şi de fenomenologie, într-un sincretism organic, disimulat însă de amplitudinea şi arborescenta polivalentă a operei.

Platonismul funciar al lui G. Călinescu e corelat cu o predilecție originară pentru un elenism canonic, simbolizat în viziunea unui perimetru monumental şi clasic : „Decît să mănînc şuncă într-o țară fără statul, prefer să mă hrănesc cu măsline pe Acropole" *(Ibid.*). Dar era conştient de natura bastardă şi de instanța postumă a propriei lui grecități: „Helenul, nu grecul - *eu* sînt grec ! -, e în primul rînd arhitect" *(Cf.* G. Călinescu, *Scrieri despre artă,* Buc., 1968, voi. II, p. 205). „Grec" în accepția aceasta, oarecum alterată, are nuanța de sofistică, de retorică, de logomahie. Fără îndoială, şi pe cea de subtilitate, finețe, „nas subțire". Dar poate şi pe cea veche franțuzească, pejorativă : *„grec, vilain, pipeur, chevalier de Transylvanie"* (Anatole France, *La rotisserie de la reirte Pedauque); ce* fibre secrete şi ce scrutări intime îl vor fi făcut pe Călinescu să declare unui prieten, parafrazînd pe Flaubert: *„Stănică, c'est moi F [cf.* Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar,* Buc., 1969, p. 180).

Călinescu a dat, în romane, întîi un specimen de *grec,* distins, generos, inteligent, cult: Leonida Pascalopol; apoi unul superior şi ideal *„helen":* arhitectul Ioanide.

Visul de a se mulțumi cu măsline pe Acropole, adică ideea supremației pe care monumentele o conferă insului pe raza lor, se extinde la Călinescu dincolo de conceptul de elenism, la cel de civilizație comunală: „Ca să trăiesc ca oamenii, am nevoie să mă scol dimineața, fie şi la mansardă, în muzica savantă a unei game de clopote abațiale sau la semnalul oral al unui orologiu uriaş de turn comunal: să-mi arunc ochii spre o pădure de cupole, turle, frontoane, clopotnițe. înțeleg ca sub paşii mei să răsune mari lespezi de piatră, ca în drumul meu să găsesc la umbră bănci de marmură concave, cu picioare de leu. Cînd este arşiță şi am dispoziții meditative, credincios sau necredincios, pretind să intru în nava unei catedrale, să stau cîteva minute ori ceasuri pe o bancă sub un stîlp, vrăjit de liniştea vibrantă a aerului în care pînă şi tuşea are ecouri de orgă ori de val marin"*(Scrieri despre artă,* I, p. 151). Această viziune şi această exigență îşi rezumă îndreptățirea în următoarea sentință: „Sărăcia ori bogăția sînt noțiuni în relație cu averea obştească. Un bogat într-o țară fără valori publice e sărac." *(Ibid.,* p. 153). Toată gîndirea politică a lui Călinescu şi concepția lui economică, civilă şi culturală sînt în aceste rinduri lapidare. (Notabilă, iarăşi, data cînd au fost scrise : 21 august 1944.)

Altitudinea şi distanțarea față de lume şi evenimente, abstragerea în zonele absolute ale arhetipurilor şi esențelor, într-un cuvînt, platonismul lui G. Călinescu, nu fac din el un spirit dezincarnat, ratiocinînd schematic cu goale abstracții. Dimpotrivă, rareori cineva a avut o aşa de puternică apetență pentru concret. Cîntărețul *Laudei lucrurilor,* investi gatorul de vechi scrisori, adunătorul scrupulos şi amuzat al sutelor de fotografii inedite şi revelatorii

din *Istoria literaturii române...,* abonatul la reviste de modă feminină, colecționarul de mobilă veche, bibelouri şi covoare, amatorul de artă plastică, curiosul de cancanuri şi genealogii avea o capacitate colosală de cuprindere a fenomenalității. Scriitorul şi eruditul care şi-a petrecut o viață în bibliotecă şi la masa de lucru, izolat de lume şi practic fără relații, ştia neînchipuit de multe despre societatea românească; cheile personajelor (transfigurate, bineînțeles prin ficțiune) din *Bietul loanide* şi *Scrinul negru* dau o galerie completă de figuri reale, intuite cu o justețe infailibilă în configurația lor caracterologică şi socială (pînă şi o bătrînă contesă Keller, văduva unui ofițer din marina țaristă, cunoscută doar în cîteva familii boiereşti mai mult sau mai puțin scăpătate, apare în *Scrinul negru* ca generăleasa Cernicov). Arta portretistică a lui Călinescu este comparabilă, pe plan de egalitate, cu cele mai mari exemple clasice din Saint-Simon, Chateaubriand sau Proust, de multe ori cu o notă de umor placid sau hiperbolică nu fără maliție, ca în portretul memorabil al lui N. Iorga din *Istoria literaturii române...*

Descrierea şi inventarierea concretului, făcute de G. Călinescu totdeauna sub incidența categorială, revelează *esența înfenomen.* Metoda lui era fenomenologică şi nu importă dacă şi cît a cunoscut din filozofia lui Husserl, care, de altfel, prin idealitatea şi preocuparea ei de absolut, e raportabilă la platonism.

Din ce rudimentară idee despre filozofie s-a putut naşte părerea, destul de răspîndită, că G. Călinescu nu ar fi avut cap filozofic ? Fiindcă nu a făcut „deducții transcendentale" sau prealabile „discursuri asupra metodei" ? Fiindcă nu prea lua în serios estetica teoretică? Dar estetica nu există cu adevărat decît ca parte dintr-o viziune filozofică generală, în

care poate fi şi numai implicită. Luată ca disciplină distinctă, ea nu e decît o vană şi pedantă speculaţie, iar un „sistem de estetică" nu poate exista ca atare. Un sistem nu poate fi decît de metafizică, din care decurg, explicit sau nu, şi etica şi estetica şi celelalte. Estetică mare nu au dat decît, în subsidiar, filozofii: Kant. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Croce, Blaga.

Din cînd în cînd, citim sau auzim cîte o punere în paralelă a lui G. Călinescu cu Tudor Vianu, de obicei cu intenţia mai mult sau mai puţin manifestă de a-l diminua pe cel dinţii ca pe un nefilozof fantezist şi delirant, în opoziţie cu un adevărat filozof, serios, coerent şi riguros. Strălucitul şi temeinicul om de cultură Vianu s-a aflat în împrejurarea de a fi fost pentru noi un exemplar oarecum de excepţie, dar normal era să fi avut şi mulţi universitari de talia şi formaţia lui. Asemenea cărturari de superioară clasă dau, prin numărul lor, măsura ambianţei culturale a unei societăţi. Dar Tudor Vianu nu poate fi opus unui irepetabil geniu ca G. Călinescu. Vianu „ştia" într-adevăr filozofie ca puţini alţii, dar în ce-l priveşte, nu avea nici una. Cînd vom înceta să confundăm pe doctorul în filozofie cu filozoful ?

G. Călinescu a fost filozof, în primul rînd filozof, chiar dacă inaparent pentru înţelegerea profană. Toate manifestările lui de critic, istoric literar, biograf, romancier, poet, ziarist etc. nu sînt decît aspecte fragmentare (strălucite, vaste, dar fragmentare) ale unei viziuni cosmologice totalitare asupra unităţii universului ca teofanie. De aici, o antropologie în înţelesul microcosmosului, o estetică a contemplării esenţelor, o filozofie practică a ataraxiei şi creaţiei („sînt un ataraxic petulant") şi o politică a cultului cetăţii.

Filozofia lui G. Călinescu era de acelaşi spirit cu a lui Leonardo da Vinci, a lui Goethe, a lui Balzac - şi *a lui Sadoveanu.* Călinescu a fost pînă acum singurul care a văzut în Sadoveanu altceva decît pe sfătosul şi patriarhalul povestitor şi peisagist, anume pe inițiatul în cunoaşterea unei vaste cosmologii polifonice, pe vizionarul armoniei şi dramelor elementelor, pe înțeleptul total, ştiutorul tuturor treptelor nebănuite din scara universului, scriitorul nostru cel mai *intelectual de* la Eminescu încoace[1].

Nu rezist ispitei de a transcrie aici următoarele rinduri din prefața lui Călinescu la ediția de *Romane şi povestiri istorice* de Sadoveanu, în două volume (Buc., 1961, E.P.L.): „Scriitorul nu este un pictor de natură moartă, cu fructe, flori şi lişițe împuşcate, ca în pînzele flamando-olandeze, el cîntă categoriile tuturor fenomenelor. Mumele, cum zice Goethe, griul, mărul, cerbul - în coarnele căruia pădurea se prelungeşte -, şi este nu un poet bahic ; nici un om mai cumpătat decît el. Şi cu toate acestea, în toată opera lui, fluidul cel mai slăvit este vinul: vinul în cofăiel, în ulcică, în cupă. Intuiția lui merge către gradul de sublimare în scara materiei pe care îl reprezintă vinul, expresie dătătoare de viață a strugurelui vegetal, care la rîndu-i extrage substanțele minerale ale pămîntului. Ca şi orientalii, ia vinul în accepția înaltă a unui simbol şi a unei esențe. Vinul care dezleagă limba şi duhul ajută la cea mai înaltă expresie a vieții intelectuale...

1. Incomparabil mai „intelectual" decît Camil Petrescu, nici el de altfel înțeles pînă acum în semnificațiile adînci ale operei lui, în ciuda meritatelor elogii şi multelor comentarii, dar socotit intelectual fiindcă e „citadin", „analist", „lucid", „teoretician", într-un cuvînt, cum ar veni, fiindcă se exprimă „în radicale".

.. .Chipul lui Mihail Sadoveanu a căpătat la senectute o frumusețe superbă, frumusețea gemului, pe care numai Tizian în persoană ar fi putut să o traducă în culori, iar ochii lui albaştri au o adîncime celestă. De l-aş vedea pe Goethe, n-aş fi mai turburat."

Am în față ultima fotografie a lui Călinescu, puțin înainte de moarte, cu figura emaciată, ca a unui sfînt de El Greco şi cu părul ca o flacără. Imaginea stadiului ultim şi cel mai intens de ardere al unei inteligențe prodigioase. Nu ştiu care alt chip m-ar putea mai mult tulbura. E chipul scriitorului care a scris pînă în ziua din urmă, al înțeleptului care la sfîrşit şi-a proferat singur, cu glas tare: „Nu mai este nimic de făcut" (Cf. Dinu Pillat, Op. *cit.,* p. 181). Mi-1 închipui ca pe Empedocle mistuit în vulcan.

G. Călinescu nu 1-a înțeles pe Dostoievski, şi aceasta e desigur cea mai gravă lacună a inteligenței lui. Dar e vorba de fapt de două structuri sufleteşti incompatibile, încît chiar de l-ar fi înțeles intelectual, tot n-ar fi aderat la spiritul lui. Călinescu era din familia celor care aprobă cosmosul, Dostoievski - din a celor care îl resping. în concepția totalitară şi rotundă despre lume a lui Călinescu (care era şi a lui Goethe, la rîndul lui neînțelegător față de Dante, Pascal, Kleist etc.), conştiințele scindate de tipul Kierkegaard, Dostoievski, Kafka nu sînt acceptabile. Dostoievski era un nihilist, e chiar părintele nihilismului modern, mult mai mult decît Nietzsche, a cărui răsturnare a tuturor valorilor mergea, în definitiv, în sensul aprobării cosmosului. Nietzsche era de fapt un goetheean. Dostoievski, fost nihilist revoluționar, a rămas nihilist şi după convertire, iar acceptarea în cele din urmă a țarismului nu era la el decît un efect al repudierii lumii, cu tot ce e temporal. Mistica şi teologia lui creştină - poate cea mai

abisală şi cea mai ameţitoare teologie, a celei mai fulgurante inteligenţe - sînt tocmai expresia acestui refuz. El era în fond un dualist (deci pe undeva cu o sămînţă de maniheism), în vreme ce cosmologia lui Călinescu era una monistă.

Aprobarea cosmosului nu înseamnă idilă, nici lăsare în voia naturii. Dimpotrivă, îndeamnă la o repetare a cosmicităţii, la o atitudine *cosmotică,* adică la o refacere a lumii, aşadar nu numai că nu exclude, dar implică intervenţia omului asupra naturii. Vezi Leonardo da Vinci, vezi concepţia goetheeană despre demonie şi spiritul faustic. Vezi, de asemenea, *Republicalui* Platon, orînduire premeditată şi opusă naturii.

Creaţia monumentală e o replică dată cosmosului. Monumentul contrazice natura şi suspendă devenirea, dar afirmă universul şi exaltă cosmogonia.

în privinţa platonismului trebuie spus că reprezentarea unei lumi a „Ideilor" supra-instituită şi imuabilă, cum pare să reiasă din dialogurile clasice, ca *Timaios* sau *Phaidon,* are un caracter formal, dogmatic şi duce la un dualism. Dar există şi altă accepţie a platonismului, poate mai puţin ortodoxă, dar nu mai puţin întemeiată pe texte, mal ales pe dialogurile tîrzii, ca *Parmenide,* pentru care ideile sau esenţele sînt imanente şi într-o conexiune organică şi unitară. Cam aceasta era accepţia Renaşterii, în special, *mutatis mutandis,* la un Giordano Bruno.

Această accepţie este, în sens metafizic, un „realism". G. Călinescu, expunînd-o şi exemplificînd-o literar în *Poesia realelor,* observă că implică o atitudine providenţialistă, de unde ar decurge un anumit fatalism, o pasivitate bucolică, un *otium.* E adevărat, dar poate mai mult ca nostalgie a „vîrstei de aur". De fapt, marile concepţii moniste, care au perspectiva unei apocatastaze şi sînt deci providenţialiste, sînt

dialectice, dinamice şi, oricit ar părea de paradoxal, implică istoria şi acțiunea omului. Aceasta e tot atît de adevărat pentru faimoasa profeție a călugărului calabrez din secolul al XII-lea Gioacchino da Fiore, cît şi pentru Hegel, şi, *last but not least,* pentru materialismul dialectic. Aprobarea cosmosului duce la demiurgie, la „transformarea naturii".

Ceea ce uluieşte la o lectură mai întinsă din G. Călinescu este cantitatea şi dimensiunea vertiginoasă a bunului-simț, această rarisimă însuşire. (Descartes n-avea dreptate cînd zicea că *„le bon sens est la chose du monde la mieux partagée" :* bunul--simț e mult mai rar decît inteligența şi o implică totdeauna şi pe aceasta). Călinescu este un monstru de bun-simț, o mină inepuizabilă de observații şi judecăți de o evidență absolută, apodictică, răsturnînd toate iluziile şi preconcepțiile simțului comun ; de aceea surprinde, irită, deranjează inerțiile mentale. într-un text celebru, *Domina bona,* celebru mai cu seamă pentru aparentul delir şi bufoneria ideologică, ceea ce surprinde este evidența unor judecăți ce restabilesc nişte adevăruri ale căror negative erau (şi sînt) comun acceptate ; surprind de asemeni exacta măsură şi justa metodă a paradoxului şi aparentului exces. Cum spune Polonius despre nebunia lui Hamlet, e o nebunie cu metodă.

G. Călinescu „făcea pe nebunul" (dar psihiatrii ne spun că de obicei nebunii mai şi „fac pe nebunii"), avea un fel de „țicneală", pe care o cultiva metodic. E clar că un om care a muncit toată viața ca el 15 ore pe zi nu poate fi un dezechilibrat. Țicneala lui seamănă cu a bătrînului prinț Bolkonski din *Război şi pace,* care era laborios şi rațional. La Călinescu era desigur această „nebunie" o tactică defensivă contra inoportunității lumii. Mai era în fond şi o

atitudine filozofică (filozofii sînt în genere bizari) şi o formă de superioară ironie. Afară de asta, ştim din *Lear,* din *Hamlet,* din *Don Quijote,* din *Zacharias Lichter, o* ştim şi din viaţă, că refugiul în nebunie e de multe ori o soluţie şi de multe ori o formă de protest contra strîmbătăţii lumii. Iar delirul şi bufoneria ideative ale lui Călinescu sînt şi un protest contra strimbătăţilor culturii, un mod de a restabili echilibrul major şi dreptatea valorilor. Era desigur şi o formă superioară de histrionism, o batjocură a deşertăciunii mundane. Cine e nebun în faţa lumii e un înţelept în faţa lui Dumnezeu, spunea apostolul Pavel.

Un articol scris de Călinescu chiar la debutul activităţii lui şi intitulat *Ascensiune* (titlu care indică funcţia mîntuitoare pe care i-o atribuia artei) se încheie cu aceste rînduri : „Ori de cîte ori m-am aflat în faţa unei adînci inspiraţii, am găsit că era de natură religioasă, că se trăgea, cu alte cuvinte, din umilinţă faţă de Non-eu. Dacă nu pot avea această intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existenţă, dacă nu pot abandona orgoliul, încrederea de sine, luciditatea, eu nu am despre artă decît o înţelegere empirică. Arta este acolo unde mă răneşte desăvîrşita libertate a lumii faţă de conştiinţă, desăvârşita minune fără prevedere. Iar cine nu se poate ridica cu spiritul pînă la nevăzut, neprevestit şi rugăciune nu ştie preţui."

Iată aprobarea monistă a cosmosului dusă pînă la ultima consecinţă. Raţiunea, luciditatea, conştiinţa trebuie duse pînă la capăt, adică pînă acolo unde sfîrşesc. Atunci se ajunge la esenţa primă, se neagă individuaţia, particularul, efemerul. Este intuiţia acelui *„Urgrund"* şi *„Ungrund",* de care vorbea Jakob Boehme, fuziunea în Absolut. E o dispariţie în teolanie.

Introducere la poezia lui Ion Barbu

Joc secund a adus în poezia românească un sunet nemaiauzit pînă atunci, un limbaj şi o metodă lirică absolut noi, de o decantare fără precedent. Se ştie că Ion Barbu şi-a repudiat poemele de început, acele aşa-zise poeme parnasiene, numindu-le „simple exerciţii de digitaţie" şi considerîndu-le ca „decurgînd dintr-un principiu poetic elementar". în introducerile celor două reeditări recente, ni se spune că „e foarte ciudat şi singular refuzul poetului de a lua în considerare producţia sa lirică din prima perioadă". Singular într-adevăr ni se pare gestul acesta al poetului, dar nu şi ciudat: e o probă de supremă exigenţă şi un scrupul de mare artist, care a avut tăria să sacrifice o producţie ce i-ar fi servit popularitatea fără îndoială mai bine decît versurile de un cristal atît de pur pe care le-a dat ulterior. Poemele acelea retorice, grandilocvente, clamate parcă cu pieptul umflat, nu sînt, desigur, lipsite de o anumită forţă verbală, de imagini preţioase şi ferme, de o nobilă ţinută meditativă, de o muzicalitate exterioară, dar nu facilă, şi ar fi fost suficiente ca să-i asigure un loc mai mult decît onorabil în poezia românească, alături de Mihai Codreanu, de pildă, şi poate deasupra acestuia. Din seria poemelor acelora, unul, şi anume *Selim,* reprezintă tranziţia lui Ion Barbu către sine însuşi, deschizînd unul din orizonturile lui poetice

proprii şi originale : ceea ce T. Vianu a numit „ciclul baladic şi oriental".

Cu *După melci* şi mai ales cu volumul *Joc secund.* Ion Barbu se instalează în cercul marilor aleşi, unde străluceşte lumina geniului, alături de Eminescu, Arghezi, Blaga, şi unde, după o lungă şi frumoasă, dar nu excepțională carieră lirică, a făcut irupție, la bătrînețe, V. Voiculescu cu sonetele lui. Ar fi interesant ele făcut cîndva o confruntare între *Joc secund* şi *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare:* aceste două cicluri lirice, succinte ca întindere materială, dar imense în cuprinderea lor de semnificații, au undeva un fond de inițiere înrudit, deşi traiectoriile lor merg distanțîndu-se.

în poezia lui Ion Barbu găsim anumite laturi pe care concepția noastră umanistă le poate ratifica, de pildă, compasiunea şi emoția adînc omenească din *Domnişoara Hus* sau ceea ce el numea „mai dreapta prețuire a lumii lui Anton Pann" ; de asemenea, umorul, euforia naturistă, bucuria jocului, înțelegerea pentru făpturile umile şi dorul lor de viață şi iubire. Pe de altă parte, chiar arta lui poetică intelectualistă, îndrăzneață, nouă, însemna în epocă o sfidare la adresa esteticii conservatoare.

Dar, în esența, ei, poezia lui Ion Barbu se axează pe o linie de gîndire diferită de ideologia noastră. Lucrul acesta nu trebuie omis sau minimalizat; el trebuie, dimpotrivă, cunoscut şi înțeles fără echivoc, nu numai pentru a evita confuzii dar şi pentru a putea gusta poezia jocului secund în toată prismatica ei seînteiere. Căci dacă Barbu e un artist desăvîrşit, un meşter al ritmurilor şi al „cuvintelor potrivite" şi dacă pe noi, în cele din urmă, cîntecul lui ne interesează mai mult decît concepția lui despre lume, la care putem foarte bine să nu aderăm, nu e mai puțin adevărat că pentru autor tema lucrării lui de artă

(implicînd o anumită poziție spirituală) e un obiect de elecțiune şi un mobil primordial.

Dar nu avem motive să ne alarmăm. în definitiv, arta adevărată, eventual chiar împotriva creatorului ei, nu e niciodată retrogradă. Apoi, nu trebuie nici să luăm lucrurile mult prea în serios. Cu toată rigoarea ei internă şi consecvența ei semnificativă, arta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenție ale cărei reguli implică oarecum şi o „invitație la dans" ; e ceva în ultimă instanță ludic în această operă atît de strictă disciplină.

Ion Barbu e un poet dificil, sau, cum se mai spune, ermetic. Cîntecul conținut în poemele sale stricte nu se degajă de la primul contact cu ele, sau, mai exact, contactul nu se stabileşte din primul moment. Accesul la această poezie cere o prealabilă exercitare, o acordare a sensibilității noastre cu cîntecul *virtual,* pe care această poezie îl conține. Ceea ce e latent în versurile lui Barbu nu devine patent decît printr-o lentă acutumare cu ele; tensiunea spiritului pe care aceasta o pretinde se dezleagă la un moment dat, după o suficientă exercitare, şi ne găsim în fața cîntecului degajat; orice efort, orice dificultate se consumă, şi carmen-ul operează în toată limpezimea lui. Are loc un fel de moarte a versului în litera lui şi de naştere a poemului în spirit.

De aceea exegeza şi comentariul nu se pot substitui drumului pe care-1 are de parcurs cititorul în treptata lui apropiere, pe cont propriu, de o atare poezie ; tot ce pot ele să ambiționeze este o încurajare la această apropiere, încercînd să risipească neîncrederea cititorului față de această poezie sau față de sine însuşi, să indice un început de drum şi să arate făgăduința ce stă la capătul lui.

Tot aşa de puțin poate exegeza să „explice", să „descifreze" aşa-zisa criptografie a poeziei dificile ;

aceasta nu constituie, cînd e cu adevărat poezie, o enigmă traductibilă discursiv, cum prea mulți cititori şi critici sînt ispitiți să creadă. Ar însemna că poetul a luat o temă simplă, pe care s-ar fi ostenit s-o complice dinadins. Ieftinătatea unor asemenea ghicitori e incompatibilă cu funcțiunea reală a poeziei şi nu e în fond, cum s-a mai spus, decît cealaltă față a facilității. Chiar în stadiul final în care, cum spuneam, cîntecul latent se degajează şi devine operant, formula incantatorie îşi păstrează secretul, acum însă transfigurat şi transparent. Interpretarea nu poate decît să ajute la mijlocirea acestei transfigurări, prinzînd esența poemului în spiritul ce-i investeşte litera. De aceea, putem privi cu rezervă tentativele de tălmăcire a poeziei de acest fel.

Totuşi, pînă la un punct, poezia aceasta se pretează şi chiar face apel la o anumită explicație, sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă conciziune, eliptice de multe ori, şi cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcțiune polivalentă în context, sau cu altele care, izolate în context, scînteiază ca nişte cristale cu fațete multiple. Asemenea rostiri se întîlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu, ca şi în cea a lui Mallarmé. înțelegerea noastră este atunci solicitată să desfăşoare toate aceste semnificații şi să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca şi între minereul abundent şi cristalul de radium extras din el, este între materialul discursiv curent şi rostirea strinsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esență. E vorba de „altceva". Vorbirea curentă toceşte şi relativizează forța originară a cuvîntului, îl diluează în clişee : cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetului şi restituite în puritatea lor iradiantă, funcțiunii lor < l<

„entitate" rezumativă : *„Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"* (Mallarmé, *Tombeau d'Edgar Poe).*

Mallarmé, decantînd cuvintele, abstrăgîndu-le din abstracția comună care le vestejeşte şi restituindu-le preciziunea şi limitele lor proprii, creează în jurul lor o vacuitate în care-şi regăsesc o strălucitoare virginitate. Astfel, numele lucrurilor, detaliilor, capătă valoarea unor *„universalia in re",* devin aşa-zicînd „idei" :

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions

Telles, immenses, que *chacune*
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées

(Mallarmé, *Prose pour des Esseintes)*

Mallarmé restituie cuvintelor caracterul de Învestitură pe care ele îl conferă lucrurilor. El numeşte din nou lumea, ca altădată Adam. „Floare", „pasăre", „trestie", toate numele acestea sînt „în sine", au o lucire proprie, neîmprumutată, obțin din nou tăria lor originară .

Un alt poet, şi el foarte adeseori de acces dificil, Rilke, îşi asumă la rîndul lui misiunea aceasta, de rebotezător al lucrurilor, în a noua *Elegie Duineză :*

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des
Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche,
sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und bla.un
Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen : Haus,

Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, - höchstens : Säule, Turm... aber zu sagen verstehs, ob zu sagen so, wie selber die Dings niemals innig meinten zu sein.

Totuşi Rilke se găseşte fată de Mallarmé (şi, vom vedea, şi de Ion Barbu) la celălalt pol al poeziei, pe care am numit-o pînă acum atît de simplist şi vulgar „dificilă". Trebuie să distingem în domeniul acesta două zone opuse : cea a ermetismului şi cea a obscurității. Nici unul din aceşti termeni nu trebuie înțeles peiorativ, ci pur şi simplu cu titlu de indicație. Caracterul de ermetism sau de obscuritate sînt determinate de orientarea lirismului respectiv, de zona în care poetul se aventurează. Mallarmé, Valéry, Barbu sînt poeți ermetici. Rilke, cu *Elegiile Duirxeze,* sau *Sonetele către Orfeu,* şi, de pildă, Gérard de Nerval (cu ciclul Les *chimères)* sînt poeți obscuri. Cu referire la un eseu al lui Tudor Vianu (*Adîncimea filozofică,* în *Studii de filozofie şi estetică),* vom putea spune că primii sînt orientați în *înălțime,* pe cînd ceilalți explorează zone de *advncime.* Unii recoltează esențe pure, ceilalți, substanțe dense.

Cînd Mallarmé numeşte din nou lucrurile, cum arătam, el separă cuvintele de orice aluviune, le izolează, le delimitează, elimină orice adaos, suprimă orice rest care estompează limitele. Rilke, dimpotrivă, presimte în jurul lucrurilor o aură de taină, le bănuieşte un rest de umbră, o „res *absconditcC',* asupra căreia încearcă să obțină o priză. Vrea tocmai să depăşească limitele cuvintelor şi lucrurilor, cărora le atribuie o conştiință obscură şi intimă şi le solicită, numindu-le cu o fervoare reculeasă, să-i livreze ceva din tezaurul lor secret.

Şi Ion Barbu presimte o aură tainică - deasupra sa însă, nu în jurul lucrurilor -, care îi atrage ființa şi în care tinde a se lăsa absorbit :

„entitate" rezumativă : *„Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"* (Mallarmé, *Tombeau d'Edgar Poë).*

Mallarmé, decantind cuvintele, abstrăgîndu-le din abstracția comună care le vestejeşte şi restituindu-le preciziunea şi limitele lor proprii, creează în jurul lor o vacuitate în care-şi regăsesc o strălucitoare virginitate. Astfel, numele lucrurilor, detaliilor, capătă valoarea unor *„universalia in re",* devin aşa-zicînd „idei" :

Oui, dans une lie que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées

(Mallarmé, *Prose pour des Esseintes)*

Mallarmé restituie cuvintelor caracterul de investitură pe care ele îl conferă lucrurilor. El numeşte din nou lumea, ca altădată Adam. „Floare", „pasăre", „trestie", toate numele acestea sînt „în sine", au o lucire proprie, neîmprumutată, obțin din nou tăria lor originară .

Un alt poet, şi el foarte adeseori de acces dificil, Rilke, îşi asumă la rîndul lui misiunea aceasta, de rebotezător al lucrurilor, în a noua *Elegie Duineză :*

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des
Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal. die allen unsägliche,
sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen : Haus,

Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, - höchstens : Säule, Turm... aber zu sagen verstehs, ob zu sagen so, wie selber die Dings niemals innig meinten zu sein.

Totuşi Rilke se găseşte față de Mallarmé (şi, vom vedea, şi de Ion Barbu) la celălalt pol al poeziei, pe care am numit-o pînă acum atît de simplist şi vulgar „dificilă". Trebuie să distingem în domeniul acesta două zone opuse : cea a ermetismului şi cea a obscurității. Nici unul din aceşti termeni nu trebuie înțeles peiorativ, ci pur şi simplu cu titlu de indicație. Caracterul de ermetism sau de obscuritate sînt determinate de orientarea lirismului respectiv, de zona în care poetul se aventurează. Mallarmé, Valéry, Barbu sînt poeți ermetici. Rilke, cu *Elegiile Duineze,* sau *Sonetele către Orfeu,* şi, de pildă, Gérard de Nerval (cu ciclul *Les chimères)* sînt poeți obscuri. Cu referire la un eseu al lui Tudor Vianu (*Adincimea filozofică,* în *Studii de filozofie şi estetică),* vom putea spune că primii sînt orientați în *înălțime,* pe cînd ceilalți explorează zone de *admcime.* Unii recoltează esențe pure, ceilalți, substanțe dense.

Cînd Mallarmé numeşte din nou lucrurile, cum arătam, el separă cuvintele de orice aluviune, le izolează, le delimitează, elimină orice adaos, suprimă orice rest care estompează limitele. Rilke, dimpotrivă, presimte în jurul lucrurilor o aură de taină, le bănuieşte un rest de umbră, o „res *absconditd',* asupra căreia încearcă să obțină o priză. Vrea tocmai să depăşească limitele cuvintelor şi lucmrilor, cărora le atribuie o conştiință obscură şi intimă şi le solicită, numindu-le cu o fervoare reculeasă, să-i livreze ceva din tezaurul lor secret.

Şi Ion Barbu presimte o aură tainică - deasupra sa însă, nu în jurul lucrurilor -, care îi atrage ființa şi în care tinde a se lăsa absorbit :

La conul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Şl cald aplecatul tău scut
îl supse, ca pata de ceară,
Crescut, între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?

(.Aura)

Această aură operează asupra sa ca o absorbție, resimțită ca o elevație, şi elementul în care trece nu e unul de umbră, obscur, ci unul translucid („între mîini ca de apă"). Nu el încearcă o priză asupra acestei aure, ci aceasta asupra ei. E un element nepământesc, eteric, invocat în prima strofă ca : „De Mercur cumpănit, nu de Geea".

Dacă Ion Barbu presimte pasiunea negrăită a lucrurilor naturii şi se întreabă cum pot ele căpăta glas:

Dar piatra - în rugăciune, a humei despuiare
Şi unda logodită sub cer, vor spune - cum ?

(Timbru)

răspunsul nu-1 caută în obscura lor tăcere, ci într-o vastă cîntare imnică ce pe cuprinde :

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare,
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum

(Idem)

Pe deasupra năzuinței mute a naturii ce nu se poate rosti, sensul ei îl dau, dincolo de imanență, imnurile clare ale „grădinii de îngeri", care consacră în transparența „trunchiului de fum" al Evei pe reprezentanta elevată a acestei naturi.

în viziunea de „adîncime" a poeziei care explorează zonele obscure, la un Rilke, la un Nerval, spiritul

încearcă o transcendere în sinul imanenței şi oarecum în fundalul ei, în umbra ei ; un tainic panteism animist străbate această lume.

în viziunea de „înălțime" la care participă poezia lui Ion Barbu, sensul se vădeşte în pură transcendență, înțeleasă ca ascensiune, ca „scară la cer".

Ajunşi aici, e locul unde abandonăm termenul de poezie obscură şi să vorbim, pentru o mai corespunzătoare denumire, ale cărei implicații le vom vedea, de poezie ermetică şi poezie saturniană. Cea dintîi, cum o arată numele, stă sub semnul lui Hermes, zeu al cuvîntului, al mijlocirii şi al iscusinței. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot (Dhouti), demiurgul stăpîn al cuvîntului, creator şi ordonator al lumii şi născocitor al scrisului, al artelor şi al ştiinței. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii au făcut din el stăpînul revelațiilor. Cea de a doua e sub semnul lui Saturn (Cronos, fiu al Geei), zeu al forțelor larvare şi curgerii oarbe a timpului, ce-şi devoră plăsmuirile. Obscuritatea, densitatea şi ponderea îi sînt caracteristice ; în alchimie, saturnul era denumirea plumbului; în schimb, mitologia îl figurează pe Hermes cu aripi şi picioare, sustras acțiunii ponderii. Denumirea de „ermetic" aplicată sensurilor dificile şi rosturilor sibiline vine însă tot din alchimie, unde formulele privitoare la *ars magna* şi transmutația metalelor se numeau „ermetice" în accepția de mijlocire, tălmăcire şi revelație. De aici, termenul s-a extins în folosirea vulgară la tot ce apare cloturat, inaccesibil. Rosturile acestea oculte şi inițiatice ale ermetismului l-au făcut pe G. Călinescu să le aplice poeziei într-un sens interesant şi just, dar ducînd în cele din urmă la o confuzie. El arată, cu drept cuvînt *(Principii de estetică,* Buc., 1939, pp. 70-72) că ermetismul

este o metodă de gîndire prin simboluri, în care se exprimă totodată ordinea în microcosm şi ordinea în macrocosm, deci o conştiinţă convergentă a ordinei universale. Mai departe însă (p. 81), ne surprinde dînd ca exemplu de poezie ermetică *Noi* a lui Goga, ca oferind o viziune ceremonială, procesională, o anumită ritualitate, ceea ce dă, dincolo de sensul primar al poeziei, descriptiv şi patriotic, un altul cu semnificaţia unui mister. Aici intervine confuzia. Un anumit caracter ritual şi iniţiatic. nu e legat cu necesitate de ermetism, ci de ezoterism. Acestea pot să coincidă, dar nu neapărat. Ezoterismul poate fi implicat sau nu atît în poezie ermetică, cît şi în cea pe care am numit-o saturniană. La Valéry, poet ermetic, nu se găseşte urmă de ritualitate şi ezoterism, ci totul păstrează un caracter de intelecţiune laică. La antipodul poeziei „pure" a lui Valéry, în poezia esenţial „impură" şi eminamente saturniană a suprarealiştilor, de asemeni nu se găseşte urmă de ezoterism. Poezia saturniană a lui G. de Nerval e încărcată de ezoterism orfic şi sincretist. La Ion Barbu se găsesc urme de ezoterism gnostic şi alexandrin. Ezoterismul ocupă în cadrul poeziei „dificile" un cîmp limitat, ce acoperă parţial cele două moduri, ermetic şi saturnian, fiind însă depăşit de ele şi depăşindu-le la rîndul lui : există poezie ezoterică, ce nu e nici ermetică, nici saturniană (ex. : *Noi).* Aceasta, dacă dăm celor două moduri accepţia restrînsă la poezia destul de neriguros numită „dificilă". Ar rămîne însă depăşit de ele, fără a le mai depăşi la rîndul lui dacă s-ar da celor două moduri o accepţie largă, în care „ermetism" şi „saturnism" ar tinde să se acopere bunăoară cu „clasicism" şi „romantism", sau cu modurile nietzscheene ale apollinicului şi dionysiacului. Asemenea categorisiri sînt însă destul de puţin relevante şi cad lesne

într-un didacticism nerodnic, lăsînd totdeauna şi un însemnat rest aporetic.

Poezia ermetică este expresia unei extreme lucidități, care apercepe simultan sensurile primare şi cele secundare şi învesteşte cuvîntul cu o funcție bivalentă şi „anagogică", dîndu-i o sarcină ce o excede pe cea curentă.

Apropierea poeziei lui Ion Barbu de cea a unor Mallarmé sau Valéry s-a propus de la început criticii prin factura ermetică ce este comună acestor poeți. Totuşi, nu trebuie stăruit prea mult cu această grupare şi mai ales nu trebuie rămas la ea. Asemănarea dintre ei e doar de primă instanță. Valéry e un laic şi se integrează unei filiații filozofice de tip eleat şi cartezian. Barbu e un mistic, cum vom vedea, de tradiție neoplatoniciană. Că neoplatonismul purcede şi el din gîndirea eleată o ştim, dar ştim şi transfigurarea pe care acesta a suferit-o în gîndirea neoplatoniciană. Iar cît de deosebită e aceasta din urmă de gîndirea unui Descartes nu e nevoie să mai subliniem. Obiectivul lui Valéry e unul logic şi profan ; al lui Barbu e unul de extaz mistic. Barbu e şi el logician, dar avem de-a face la el cu o logică a conceptului şi a inherenței, care tinde la o gîndire analogică, de obicei un mod al misticii. Logica lui Valéry e una a raționamentului şi a predicației. Ca mistic şi logician al conceptului, Barbu se restrînge la cuvînt, pe care îl salvează de aluviunile comune ale vorbirii discursive, pe cînd Valéry salvează însuşi discursul de mîlul vorbirii curente, restituindu-i rigoarea savantă pe care o avusese în clasicismul francez, în plus cu încărcătura de semnificații a ermetismului.

Mallarmé, ca şi Barbu, cum am văzut, abstrage cuvîntul din materialul discursiv, degajîndu-i iradiația proprie. Şi Mallarmé e un logician al conceptului.

Mai departe aflăm şi la el o anumită mistică, sau, cum o numeşte el însuşi, o „misticitate" ; dar ea e înțeleasă ca secretul însuşi al artei, iar extazul mallarméan e unul strict estetic. Mallarmé e în primul rînd un artist şi tot efortul lui e unul de asceză artistică. La Barbu avem de-a face cu un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi serveşte ca mijlocire şi exprimare analogică.

Mallarmé ține de o filiație poetică reprezentată în trecut de prețiozitatea secolului al XVII-lea şi mai ales de un poet savant şi ermetic din secolul al XVI-lea, lionezul Maurice Sceve. O rapidă confruntare cu acesta ne poate ajuta să determinăm măsura singularității lui Ion Barbu şi distanța care îl separă de această filiație.

în primul rînd, avem de-a face şi la unul şi la celălalt cu o poezie conceptuală. La amîndoi întîlnim foarte des substantive scrise cu majusculă, înfățişînd, cum spunea T. Vianu în studiul său despre Ion Barbu, o întreagă simbolică conceptuală. Şi la Sceve ne frapează acea preponderență a substantivului pe care T. Vianu o remarcă la Barbu. Originea acestei trăsături la ambii poeți este înrudită, fără totuşi să coincidă. Pentru amîndoi sursa îndepărtată se găseşte în Platon, dar la nici unul nu se manifestă nealterat. Barbu îi primeşte influența prin filiera neoplatonismului şi a teologiei alexandrine şi e moştenitorul unei tradiții ce n-a trecut prin Renaştere. Scève e un poet al Renaşterii, format în climatul pe care îl crease în Quattrocento Academia florentina a lui Lorenzo de Medici, cu Marsilio Ficino şi Pico de la Mirandola, care se străduiau să concilieze creştinismul cu antichitatea păgînă şi cu un platonism redescoperit, emancipat de scolastică şi înțeles mai mult filozofic decît teologic, dar şi mai mult estetic decît filozofic. Acea simbolică conceptuală pe care o găsim la ambii

poeţi ia la Sceve forma unei poezii conceptiste, rafinată şi subtilă, înrudită cu poezia *concettistă* italiană, şi cu cultismul unui Gongora, şi care trimite la Mallarmé, dar de care Barbu e străin.

O altă apropiere, aducînd cu ea o şi mai mare deosebire, e de făcut între Barbu şi Sceve. La ambii, ne întîmpină o viziune cosmică, de inspiraţie stelară. Astrele joacă în genere un rol banalizat, deşi legitim, în recuzita poetică ; şi deja Platon denunţase ca o nerozie părerea că în sine contemplarea corpurilor cereşti e ceva înălţător : astrele, spunea el, sînt şi ele nişte corpuri materiale şi impure ; ceea ce e de preţuit în contemplarea lor, adăuga el, e studiul raporturilor pure. Anticipînd cu două mii trei sute de ani, Platon a răspuns cum se cuvine vestitei platitudini a lui Kant cu „cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine". Dar disprețul lui Platon e întemeiat doar din punctul lui de vedere dialectic şi etic ; pentru poezie, stelele rămîn mai departe un articol de predilecţie, şi depinde de geniul poeţilor să fie salvate din recuzita banală a sublimităţilor de serie şi să recapete curata lor lucire. în ce-i priveşte pe cei doi poeţi, avem de-a face, ca şi la Eminescu, cu altceva, şi anume, cum am spus, cu o viziune cosmică, ce dă sensul atitudinii lor lirice. La Sceve, de altfel, nici nu-i atît vorba de stele, ci de o anumită poziţie „stelară" faţă de cosmos.

Faţă de cer şi stele sînt două atitudini posibile. Una, s-o numim „naivă" ; cerul şi stelele sînt „sus", luminoase şi curate ; sînt esenţial altă lume decît pămîntul ; între aici şi acolo e o deosebire „ca de la cer la pămînt". Cerul e locul lui Dumnezeu, al îngerilor şi al sfinţilor ; pămîntul, cu mizeria lui, e locul oamenilor şi al păcatelor. Iadul e undeva „mai jos" decît pămîntul, „sub" pămînt, deci, într-un fel, e un conţinut al pămîntului. Luată simbolic, atitudinr.i

aceasta va reprezenta cerul şi stelele drept imaginea transcendenței şi pământul, drept condiție a impurității. Orice desăvîrşire spirituală va avea un sens ascensional, va fi o „scară la cer". Aceasta e atitudinea lui Barbu :

E temnița în ars, nedemn pământ...

(Grup)

An al Geei, închisoare...

(Ritmuri pentru nunțile necesare)

sau

Noroasă pata aceasta de Infern!

(Mod)

Năzuința lui e de a se smulge din această condiție degradantă, purificîndu-se şi ridicîndu-se în regiuni superioare:

Te smulgi cu zugrăviții scris în zid
La gama turlelor acelor locuri,
întreci oraşul pietrei, limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri ;

(Mod)

către

... mări lactee
La surpări de curcubee,
în firida ce scîntee
eteree

(Ritmuri...)

A doua atitudine e cea de a şti că pământul e un corp ceresc ca şi celelalte astre, că nu există în cosmos „sus", nici „jos". Aceasta e atitudinea lui Sceve. Poet al Renaşterii, dar nu al Renaşterii luxuriante

din Cinquecento sau al celei reprezentate în Franța de şcoala Pleiadei, care popula natura cu driade şi fauni, cîntînd ierburile, dumbrăvile, pădurile şi riurile, ci poet meditativ şi melancolic, Sceve vede pămîntul despuiat de tot efemerul care-1 animă şi-i dă glas, într-o singurătate ce nu percepe decît mişcarea diurnă şi nocturnă a universului şi propriile sale gînduri. Cum spune apologetul său Thierry Maulnier, Sceve vede pămîntul numai cu „son *véritable épiderme d'astre" :*

L'Aulbe estaignoit Estoilles a foison
Tirant le jour des régions infimes
Quand Apollo montant sur L'Orison
Des montz cornus doroit les haultes cymes.
Lors du profond des tenebreux Abysmes
Où mon penser par sefascheux annuys
Mefaict souvent percer les longues nulctz,
Je revoquay a moy l'ame ravie :
Qui, dessechant mes larmoyants conduictz,
Méfait cler voir le Soleil de ma vie

(Ciclul *Délie)*

Această viziune cosmică, în care invariabila mecanică cerească nu permite o deplasare, aminteşte de *le silence éternel de ces espaces infinis* al lui Pascal. Singurătatea poetului în cosmos e totală şi definitivă. învecinat în afară cu neantul şi tenebrele intersiderale, înăuntru cu neantul şi tenebrele unui *„abîme"* pascalian, poetului nu-i e lăsată nici o speranță. La Ion Barbu, pămîntul e într-o legătură de societate cu astrele :

Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape,

[Izbăvită ardere)

apropierile sînt cu putință, miracolul nu se refuză şi sufletului îi e deschisă nădejdea ascensiunii

purificatoare. Pentru Sceve, singura salvare cu putință e găsită în Eros. Iubita lui, a cărei nume, Délie, dă titlul ciclului de peste patru sute de dizain-uri, care îi constituie opera principală, e pentru el înfățișarea ființei, în care, ros de ghimpele neființei, își caută împlinirea :

TU *m'es le Cedre encontre le venin*
De ce Serpent en moi continuel
Comme ton oeil cruellement benin
Me vivifie au feu perpetuei,
Alors qu'Amour par effect mutuel
T'ouvre la bouche et en tire a voix plaine
Celle doulceur celestement humaine,
Qui m'est souvent peu moins que rigoureuse
Dont spire (ô Dieux) trop plus suave alaine
Que n'est Zephyre en l'Arabie heureuse

(Ciclul *Délie)*

Iubirea nu are la Ion Barbu, în seria lirică de care ne ocupăm, acea plenitudine, umană, *celle doulceur celestement humaine,* pe care o proclamă Sceve. Deşi poetul ne-a declarat verbal în repetate rînduri că se consideră un cîntăreț al iubirii, reproşînd luiT. Vianu că în excelentul său studiu nu numai că nu a relevat acest aspect, dar, dimpotrivă, 1-a tăgăduit în mod expres, nu putem să nu-i dăm dreptate lui Vianu. Indiferent de temperamentul şi biografia poetului şi de alte poezii, neculese sau posterioare volumului, ceea ce acesta din urmă oferă, cu toate aluziile sexuale şi simbolurile genezice pe care le conține, este în fond o poezie din care iubirea lipseşte. Poemele din volumul *Joc secund* sînt pline de accente emoționate, de o tandră îndurare față de creatură. Dar nu găsim în ele expresia unei pasiuni erotice virile, cu sens uman. în genere, lirismul lui e oarecum asexuat sau poate, mai curind, androginie. Dorința, elanul mascul către

făptura feminină nu e privită de el decît ca inferioară funcțiune biologică, ținînd de condiția animalică, degradată, a „nedemnului pămînt" :

> încorporată poftă,
> Uite o fată :
> Lunecă o dată,
> Lunecă de două.
> Ori pînă la nouă,
> Pînă o-nfăşori
> în fiori uşori,
> Pînă o torci în zale
> Gasteropodale ;
>
> *(Uvedenrode}*

şi capătă un aspect grotesc, de *„mécanique plaqué sur du vivant" :*

> în brățara ta fă-mi loc
> Ca să joc, ca să joc,
> Danțul buf
> Cu reverențe
> Ori mecanice cadențe,
> Ah, ingrată
> Energie degradată,
> Brută ce desfaci pripită
> Grupul simplu din orbită
> Veneră,
> Inimă
> în undire minimă
>
> *(Ritmuri pentru nunțile necesare)*

Aşadar, la un capăt al liricii lui Barbu găsim acea dragoste îndurătoare care se apleacă asupra creaturii, o dragoste asexuată, óycnrri la celălalt capăt, elementar, concupiscență animalică, étu0|íia,privită ca o mizerabilă deriziune. într-o concepție ca a sa însă, în care avem de-a face cu o aspirație ascensio nalăcătre ființă, déla jar]ov cătreóvxcovov funcțiunea

proprie a Eros-ului în înțeles metafizic nu poate lipsi şi nici nu lipseşte ; dacă nu găseşte un sens uman încorporat, ca la Sceve, e pentru că natura lirismului său îl exclude: o poezie care tinde să abandoneze pămîntescul nu are cum cînta iubirea pămîntească. Funcțiunea Eros-ului se resoarbe la el în Logos, un Logos plotinian, ce conduce la contemplare mistică şi extaz. Acest Eros-Logos admite, ca şi erosul uman, o „însoțire", o „copulație" a făpturilor, dar e una incorporală, ce generează imnuri mistice :

> Suflete-n pătratul zilei se conjugă
> Paşii lor sînt muzici, imnurile - rugă
>
> *(Poartă)*

Pînă aici am exagerat oarecum ceea ce am numit „caracterul de mistică" al liricii lui Ion Barbu. Acest caracter, ce decurge din orientarea lui generală neo-platoniciană, se exprimă în poezia lui simbolic şi nu exclusiv. Dar dacă nu e exclusiv, caracterul acesta de mistică intelectuală e totuşi central în poezia lui şi îi constituie focarul. De aceea l-am evidențiat în primul rînd şi îl vom păstra drept firul conducător ce ne introduce în esența acestei poezii. Mai departe însă nu trebuie neglijat faptul că avem de-a face cu o operă ce se propune ca operă de artă, înțeleasă ca „joc" şi intitulată astfel în ciclul ei general. Carac terul de gratuitate pe care îl are jocul acesta se suprapune pe celălalt, mai adînc angajat, şi din această suprapunere rezultă scînteierea prismatică ce-i constituie complexitatea şi atracția.

Am văzut că orientarea lui Barbu are un sens ascensional, năzuieşte la o elevație ce presupune o degajare de ponderea terestră, o levitațiune. De aceea, poetul va căuta să prindă dincolo de opacitatea lucru iilor forma lor inteligibilă, schema transparentă care

le rezumă într-o idee. Am văzut că natura obscură şi confuză poetul o subsumează „trunchiului de fum" al Evei, care o reprezintă într-o cuprindere mal transparentă şi mai aproape de spirit. Această Evă, văzută ca un „trunchi de fum", nu de tot pură, dar atingînd un anumit grad de elevație, este natura ridicată la nivelul de idee.

Peste tot Barbu acuză o preferință pentru elementele translucide, eterice, favorabile levitației, şi repudiază tot ce se înfățişează ca „ars idol o pac" (*Edict):*

Ştiu drumul Slăbitelor Fețe
Ştiu plînsul apos din eter.

[Edict)

Fulger străin desparte această piatră-adîncă,
Val, agere, tăiați-mi o zi ca un ochian.

{înecatul)

întreci oraşul pietrei limpezit
De roua harului...

(Mod)

Străluminați ca nişte unghii
Sub scuturi, îngeri au lăsat
Cherubul văii să-1 înjunghii
Sădiți în aer ridicat.

(Legendă)

Crescut între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?

(Aura)

La cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul...

(Izbăvită ardere)

Obținută degajarea sufletului din pondere şi opacitate, atingînd în „aerul ridicat" gradul de transparentă

şi levitaţie dorit, drumul ascensional, „drumul Slăbitelor Feţe" devine cu putinţă.

Care sînt aspectele esenţiale ale regiunilor superioare la care năzuieşte drumul acesta şi ale celor pe care le parcurge ? Le găsim enumerate în cîteva versuri din poemul *Domnişoara Hus:*

Hăt la cel
Vînăt cer,
împăcat la sori de ger,
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge şi se stinge
Sub tîrzii vegheri de smalţ
Orice salt îndrăznit;

- Prin Tîrziu şi înalt
- în plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalţ

„înalt" ne-ar scuti la prima vedere de orice comentariu : e însăşi direcţia ascensiunii. Dar nu e decît direcţia ei; locul de ajungere e dincolo de „înalt", scapă oricărei situări „în raport cu", nu are nici un caracter relativ: e .Absolutul". înainte de a fi atins, din perspectiva a încă neîmpliniţii, e gîndit din afară, există un „către el", un „înalt". O dată atins, orice sens se rezolvă, se „săvîrşeşte", făptura suferă o „des-facere", o eliberare din starea de creatură. Locul acela e „dincolo de loc şi timp" ; pînă la el însă e de parcurs un drum *„prin* înalt". Tot astfel şi *„prin* Tîrziu".

„Tîrziu" indică timpul perfecţionării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final; acesta nu poate fi atins decît prin asceza dialectică, de care vorbeşte un Plotin, pe care o practică teh nicile spirituale şi mistice autentice şi pe care o regăsim într-alt fel, cu sens filozofic, la Platon sau la Hegel; „Filozofia e act postum", cum spunea acesta din urmă. Dezlegarea nu se poate obţine dintr-o

dată ; ea nu e de găsit decît la capătul unei meditații tardive, „sub tîrzii vegheri de smalț", cînd, cum spune Hegel, „spiritul se regăseşte pe sine însuşi". Nu se ajunge la ea prin „salt" ; sub „vegherile tîrzii", orice salt „îndrăznit" „se sparge şi se stinge". Cel mult, la capătul tîrziului se poate nădăjdui un „salt" calitativ. Maturitatea meditativă tîrzie o cîntă şi o caută Barbu cu stăruință :

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii ;

(Mod)

şi „târziul" i se promite uneori cu anticipare :
Ți-e inima la vîrsta viitoare.

(încercat)

După cum nici poezie ermetică nu-şi livrează cîntecul din prima clipă, ci reclamă, cum spuneam la început, o lentă exercitare, iar dezlegarea ei e una „tîrzie", tot aşa şi obiectul ei, ascensiunea spirituală, se împlineşte „tîrziu".

„în plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalț." Locul de ajungere al ascensiunii spirituale e în concepția lui Barbu unul de extaz, în care totul e rezolvat, „împăcat la sori de ger", un loc de repaus absolut, de totală relaxare, unde nu mai există probleme, nici îndoieli, nici întrebări, nici chiar răspunsuri. Meditația „Tîrziului" e epuizată. Orice preocupare e absentă ; e un loc unde „n-ai ce face", locul plictisului absolut, al plictisului paradisiac. Acest plictis Barbu îl asumă. E plictisul de care vorbea şi Paul Valéry prin gura lui Socrate, în *L'âme et la danse : „J'entends, sache-le bien, non l'ennui passager ; non l'ennui par fatigue ou l'ennui dont on voit le germe ou celui dont on sait les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accomode de la plus*

heureuse à contempler de toutes les conditions, - cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement" (Eupalinos, Paris, 1926, N.R.F., pp. 581-52). Valéry, laicul, înțelege plictisul acesta ca efectul cunoaşterii raționale nude, al cunoaşterii ştiințifice, şi nu îl atribuie unei contemplări paradisiace ; dar ne amintim că Blaga, în filozofia lui antiştiințifică, a numit „cunoaştere paradisiacă" tocmai acea cunoaştere ştiințifică rațională (deşi „cunoaşterea paradisiacă" e legată în concepția lui de ceea ce numeşte el „intelect ec-static" ; celălalt tip, „intelect ec-static", de care ar ține şi Barbu, e cel al aşa-numitei „cunoaşteri luciferice"). Dacă se acceptă aceste categorii, nici Valéry nu e străin de acest din urmă tip de cunoaştere. în orice caz, plictisul ne apare atît la Barbu, cît şi la Valéry, în două cîmpuri deosebite, asociat cu aperceperea .Adevărului" şi acceptat ca atare.

„împăcat la sori de ger, unde visul lumii ninge". La capătul „înaltului" şi „Tîrziului", locul năzuit e unul de îngheț. Sezonul „tîrziu" prin excelență e iarna : peisajul hivernal aduce o viziune cristalizată, clarificată, redusă la linii, oarecum conceptuală. Iarna e la capătul devenirii anuale şi ieşită din ea ; totul se fixează ; efemerul divers al naturii e consumat. Febrele instinctuale amuțesc. Iarna e sezonul „plictisului" şi al lucidității. *„L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide"* (Mallarmé, *Renouveau*). Căldura este, intern, efectul combustiunii organice şi, extern, climatul traiului elementar, biologic, condiția impurității şi „temniței de *ars,* nedemn pămînt" :

Iar sufletul impur, în calorii...

(Mod)

Barbu o abandonează cu dispreț, ca pe un element sufocant şi dens, asociat cu ceea ce îi apare ca „ars idol o pac", şi se îndreaptă către elementul rarefiat al levitației purificatoare :

Dogoarea podoaba : răsfețe
Un secol cefal şi apter.
Ştiu drumul Slăbitelor Fețe
Ştiu plînsul apos din eter.

(Edict)

Secolul „cefal şi apter" ce se complace în „dogoare" înfățişează o lume cu o cerebralitate deformată, adulterată de interese terestre, de gîndiri *„séculières" ;* Barbu, care se vrea un *„régulier",* optează pentru „drumul Slăbitelor Fețe", a căror imagine hieratică şi ascetică, fără combustie organică, îşi profilează levitațiunea pe eterul rarefiat şi rece.

Răceala, gerul - acesta este climatul purității :
Din roua caratelor sună
Geros, amintit : ce-ru-le

(Idem)

Calea desăvîrşirii traversează regiuni cu o temperatură scăzută,regiuni răcoroase :

Dar ceasul-sus ; trec valea răcoroasă.

(Mod)

„Ceasul-sus" este o oră „tîrzie", un stadiu de maturitate, zenitul meditației şi însumarea ei unitară :

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii ;

(Idem)

E *„Midi le juste",* pe care-1 evocă Valéry (dar în plină căldură a verii) în *Cimitirul marin,* rigoarea geometrică a gîndului ajuns la termen, a cărei verticală

atinge echilibrul absolut şi propune o viziune tîrzie, clară şi calmă.

O récompense après une pensée
Qu'ujn long regard sur le calme des dieux !

(Le cimetière marin)

„Ceasul vertical" înfăţişează la Valéiy perfecţiunea fiinţei elate :

Midi-là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même

Dar pentru o dată Valéry încearcă ispita devenirii : fiinţa eleaţilor, concepută de el ca punct geometric, ca simplă oră netemporală, schemă de pură idealitate, poate că nu promite nimic, poate că se riscă, cu ea, o şansă, o şansă unică, a cărei ratare e, din perspectivă laică, irecuperabilă : viaţa. Viaţa cu mortalitatea ei cu tot. Şi Valéry ajunge să strige :

Non ! Non ! Debout ! Dans l'ère succesive !
Brisez, mon coorps, cette forme pensive !

Le vent se lève !... Il faut tener de vivre !

(Idem)

Aporia lui Valéry, între geometrie şi viaţă, nu se insinuează în viziunea lui Ion Barbu. Din perspectiva nelaică, „cel ce-şi pierde viaţa o va cîştiga". „Ceasul vertical", oră netemporală, nu e hipostaziat aici ca Fiinţă, ci e doar ultima treaptă a „Tîrziului" prin care se trece la ea. Fiinţa nu e pură idealitate, ci realitate pură. Fiinţa eleaţilor, regîndită de cartezianul Valéry, luase la el un caracter ideal ; trecută prin filiera misticii şi teologiei, ea are la Barbu un caracter real, ca *„ens realissimum".* Idealitatea e la Barbu numai a „metodei", a căii de parcurs, precum şi a reprezentării. Fiinţa e incalificabilă adecvat : ea

nu poate fi decît intuită simbolic şi intelectual. Uneori *(Ritmuripentru nunţile necesare),* cosmografia îi oferă un limbaj simbolic şi analogic pentru a evoca ascensiunea spirituală purificatoare şi extazul final. Dar modul cel mai curat al simbolisticii şi intuiţiei intelectuale îl dă geometria:

> Vis al Dreptei Simple ! Poate geometria...
>
> *(încheiere)*

„Dreapta Simplă" visată nu e propusă, în rectitudinea ei incoruptibilă, decît de pura gîndire geometrică ; percepţia noastră o viciază ; în „temniţa nedemnului pămînt", raza dreaptă a luminii adevărate ne parvine frîntă, asemenea unor fire de fîn, sub un aspect geometriceşte „stîng" :

> De ziuă finul razelor înşeală :
>
> Atîtea clăile de fire stingi!
> Găsi-vor gest închis, să le rezume,
> Să nege, dreapta, linia ce frîngi.
> Ochiu în virgin triunghiu tăiat spre lume ?
>
> (Grup)

Simbolica geometrică a „triunghiului virgin", pur, neviciat de falsa perspectivă a percepţiei terestre, ci gîndit, intuit intelectiv, ca reprezentare a principiului suprem, o visează Barbu ca „vis al Dreptei Simple" şi pentru a reconstitui formele inteligibile, adevărate, ale lucrurilor, salvîndu-le din condiţia „stîrigă" a fenomenalităţii şi concepîndu-le în esenţa lor. Aceasta nu o poate face decît „gestul închis", rezumativ, al geometriei, ca act de intuiţie intelec-Llvă. Astfel, geometria apare ca metoda proprie a epurării, prin care se neagă condiţia negativă a „nedemnului pămînt". I se poate atribui deci un caracter soteriologic.

Formele geometrice vor fi deci invocate de Ion Barbu cu mistică fervoare :

> Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
> Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
> Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel...
>
> *tîncheiere)*

Simplitatea rezumativă geometrică, la care ajunge amiaza gîndului, se vădeşte prin încadrarea acesteia într-un timp şi într-un spațiu ce nu mai sînt „forme ale intuiției sensibile", ci pure forme ale unei intuiții inteligibile:

> O, ceasuri verticale, frunți târzii!
> Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două.
>
> (Mod)

Timpul conceput precum „cer simplu" nu e în nici un caz timpul-durată, căruia Bergson i-a evidențiat caracterul esențialmente eterogen : e un timp eminamente omogen, fără curgere, nesuccesiv, „tot de-a una":

> Rîu încuiat în cerul omogen.
>
> *(Steaua imnului)*

Dar nu e nici timpul omogen conceput de Kant, mediul în care se construieşte intuiția internă prin juxtapunerea stărilor de conştiință, în care se însc riază clipele şi pe care Bergson 1-a denunțat ca „timp spațializat", măsurabil în mod mecanic şi practic ; v „din ceas dedus", sustras oricărei prize a tempo ralității curente. E timpul de la capătul „Tîrziului", în fapt negarea timpului, ne-timp.

Tot astfel şi spațiul este aici altul. Spațiul tri dimensional al experienței este unul al corpuriloi. unul în care are loc ponderea ; acestălalt e unul < l<

curată epură, în care corporalitatea nu încape, un spațiu cu două dimensiuni, reprezentabil mural şi semnificat oarecum scriptic, ca icoană hieratică a „Slăbitelor Fețe":

> Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
> La gama turlelor acelor locuri,
> întreci oraşul pietrei, limpezit
> de roua harului...
>
> (Mod)

Icoana „zugrăviților" deschide în zid o fereastră, îi dă o lumină de vitraliu. Piatra îşi pierde opacitatea, capătă o limpiditate vitrificată, iar spiritul, intuind cerul simplu şi lepădînd a treia dimensiune, cea a corporalității, îşi obține levitațiunea, favorizat de elementul refrigerant, translucid şi mistic, al harului resimțit ca o rouă. Translucid şi mistic, cum e şi

> ... cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul.
>
> *(Izbăvită ardere)*

Metodă lirică de o extremă vigoare a lui Ion Barbu, cu tot caracterul ei de şocantă inovație, se leagă totuşi de o veche tradiție, în care cultura românească şi-a înscris, prin pictura religioasă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, prin *învățăturile* lui Neagoe Basarab, ca şi prin literatura populară cu implicații inițiatice, aportul ei de creație. Sensul şi semnificațiile mistice ale poeziei lui Ion Barbu în accepția pe care i-am dat-o nu ne pot face astăzi să-l recuzăm; aşa cum scria M. Ralea într-un articol despre Blaga, „se poate spune că orice poet, chiar cei care nu împărtăşesc aceste concepții, sînt într-o anumită măsură mistici... în orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puțin sentimentul religios al unității cosmosului." *(Viața românească,* mai 1924).

Pentru analiza conceptelor de specific național şi tradiție

Lessing, Herder, apoi romantismul, în primul rînd cel german, au adus în cultura europeană preocuparea de tradiție națională, specificitate, folclor ; era o reacție contra imitației clasicismului francez profesată de Gottsched, după cum şi filozofia idealismului romantic german a dus mai departe reacția lui Kant contra dogmatismului raționalist. Ştiințe ca filologia comparată, etnografia, istoria religiilor şi dreptului cutumiar sînt de origine romantică.

La noi, romantismul pre- şi post-patruzecişioptist, în intenția de a afirma o tradiție națională şi un fond autohton, a încercat la început, în mod programatic, să dea echivalentul creațiilor de această natură din literatura apuseană. Folosind nişte mituri apocrife, Asachi şi Bolintineanu au inventat o mitologie dacică arbitrară şi de pripită imitație ; au indicat totuşi prin aceasta o temă de inspirație, pe care, după ce o va încerca şi Eminescu în cîteva fragmente splendide, o vor ridica mai tîrziu la nivel de creație autentică Lucian Blaga, în teatru, cu *Zamolxe* şi Sadoveanu, în proză, cu *Creangă de aur.* Tot Bolintineanu, ca şi nenumărați alții (VA. Urechia, Dimitrescu-Movileanu, Antonin Roques, Fr. Damé etc.), au fabricat o puz derie de „drame naționale" de o nulitate absolută, care au avut totuşi, pare-se, succes în epocă, dar care, imitații sau „localizări" fără aderență la realitatea

românească, nu aveau „național" decît numele. După ce studiile istorice, filologice au căpătat consistență ştiințifică, literatura cu subiect istoric capătă şi ea una artistică (Cronologia este aici relativă şi doar în linii mari relevantă; cea mai remarcabilă reuşită, *Alexandru Lăpuşneanul* de C. Negruzzi, precede cu mult confecțiile amintite, iar dramele istorice ale lui Hasdeu, ca şi *Despot-vodă* al lui Alecsandri, le sînt contemporane. Trilogia lui Delavrancea, de altfel mai puțin decît mediocră, nu e, pare-se, la adăpost de obiecții din punctul de vedere al adecvării detaliilor, ceea ce e de altfel fără importanță, cum tot fără importanță sînt şi obiecțiile lui Anghel Demetriescu la evocarea eminesciană a lui Mircea cel Bătrîn. în fond, nu e vorba numai de pregătire istorico-ştiințifică, dar mai ales de siguranța intuiției artistice şi a gustului.)

O conştiință clară a specificității naționale au adus-o, pe lîngă bunul-gust şi bunul-simț ale unui Alecu Russo, intelectualii formați în universitățile germane, precum Kogălniceanu, Maiorescu, Eminescu. De altfel, Junimea, în ciuda „cosmopolitismului" de care o acuzau adversarii, a adus o contribuție însemnată la cristalizarea unui gust artistic autentic românesc.

De atunci, problema „specificului național" n-a încetat să constituie o dezbatere mereu reluată a vieții noastre culturale. Fie care o reacție împotriva aşa-numitei „înstrăinări a păturii culte", fie ca o încercare de a determina aportul original al creației româneşti în contextul european, ea a cunoscut un soi de palingeneză în sămănătorism, poporanism, gîndirism, pentru a culmina în viziunea „mioritică" a lui Lucian Blaga. în primele două curente, ea a luat caracterul unui ruralism programatic, care în

cazul sămănătorismului s-a dovedit idilic, xenofob şi retrograd, iar în cazul poporanismului, contradictoriu în propria sa ideologie şi nu mai puțin limitativ în dezideratele sale artistice. Acestui ruralism programatic, care risca să plafoneze arta la un nivel primar, i-a dat E. Lovinescu o replică irefutabilă : „Şi Rusia s-a deşteptat tîrziu la civilizație (Lovinescu restringe în mod eronat noțiunea de «civilizație» la tipul occidental, n.n.), păstrîndu-şi, ca şi noi, vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol, ea îmbrățişează totuşi întregul popor rus şi e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şi religioase, într-un cuvînt, un om cu o bogată viață sufletească. El nu e nici cuconul Gheorghieş, nici cuconul Andrieş; cînd totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieții lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte,* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni." (*Istoria civilizației române moderne,* II, p. 212, Buc., 1925). Iar specificitatea literaturii ruse nu are nevoie să fie subliniată. De altfel, idilismul acesta rural ca exponent unic sau privilegiat al etosului românesc fusese deja infirmat înainte de naştere în mod exemplar, pe planul creației, prin comediile lui Alecsandri, prin Filimon şi prin Caragiale, a căror specificitate românească, în cadrul urban, nu era de contestat. Dar ce e mai paradoxal e că din prejudecata unui idilism convențional, de astă dată de confecție salonardă, după imaginea Rodicăi lui Alecsandri, s-a contestat autenticitatea țărănească a *Năpastei* lui Caragiale, pe care a apărat-o, în schimb.

în modul cel mal pertinent, alături de Gherea şi Sofia Nădejde, tînărul, pe atunci, N. Iorga, promotorul de mai tîrziu al sămănătorismului. De fapt, de la imaginea trandafirie a ţăranilor lui Alecsandri şi a travestiurilor mondene, la cea sămănătoristă, în ciuda distanţei dintre estetica salonardă şi estetica şcolilor săteşti, diferenţa e mult mai mică decît pare : idilismul celei din urmă e abia mai puţin fals şi superficial decît al celei dintîi, iar amîndouă sînt egal de reacţionare. Şi paradoxul continuă cînd mult mai tîrziu acelaşi Iorga, care apărase atît de bine *Năpasta,* nu va recunoaşte în *Ion* al lui Rebreanu vasta viziune realistă şi simbolică a vieţii rurale ardelene, pe care, în schimb, o salută modernistul citadin Eugen Lovinescu!

în ce priveşte *Gîndirea,* ea a avut în orice caz meritul, ca şi poporanista *Viaţa românească,* de altfel, de a fi promovat în fapt şi valori de artă incontestabile şi de a se situa la un nivel european de cultură; prin aceasta, a fost mai modernă şi mai puţin retrogradă decît orientarea doctrinară declarată, nu numai absolut reacţionară, dar şi inconsistentă în formula ei: „ortodoxie şi etnocraţie". Rezumînd în această formulă programatică etosul românesc pe care înţelegea să-1 afirme, gîndirismul cădea în mai multe inconsecvenţe : în primul rînd, faptul bătător la ochi că ortodoxia nu poate fi definitorie pentru românism, deoarece cuprinde toate popoarele creştine din răsăritul Europei; în al doilea rînd, faptul că dincolo de împrejurarea istorică a ortodoxiei, există, persistent sub aceasta din urmă, un străvechi fond păgîn autohton, pe care Blaga 1-a valorificat poetic şi filozofic, ajungînd astfel la o ruptură zgomotoasă cu gîndiris mul; este evident că acest fond nu lasă ca etnicitatea să fie o sferă determinantă, o „diferenţă specifica"

înăuntrul ortodoxiei, în care nu se integrează perfect. în al treilea rînd, în sfîrşit, faptul că exclusivismul „etnocrației" ar trebui în mod consecvent să ducă la o formă de rasism, la care în fapt a şi dus, dar pe care gîndirismul îl respingea teoretic ca inadmisibil din punctul de vedere al ortodoxiei creştine. De altfel, mei conceptul de rasă nu putea fi acceptat de gîndirism, întrucît e tainian şi determinist (sau scientist). Conceptul acesta îl admite, cu subtile nuanțări, G. Călinescu, în capitolul despre specificul național care încheie *Istoria literaturii române...*, indiferent de explicațiile ce li se pot da, există anumite caractere congenitale psiho-somatice care definesc, de altfel cu variante plurale, ce se diferențiază şi se combină, specificitatea unei națiuni. G. Călinescu arată, ceea ce e de elementar bun-simț, că acestea nu au în nici un caz o accepție axiologică şi că fiind inevitabil implicite în orice fapt de cultură, nu are nici un sens să fie prescrise programatic. în pictura atît de pariziană a lui Pallady, saturată de reminiscențe baudelairiene şi mallarmeene, numai un ochi superficial nu vede substanța românească şi în special moldovenească, pe de o parte, legată de climatul sufletesc şi intelectual al primei jumătăți a ceacului şi pe de alta, de concepția picturii murale moldoveneşti din secolul al XV-lea; asemănarea, desigur ignorată de Pallady, dintre pictura lui şi frescele din naosul bisericii sf. Niculae Popăuți din Botoşani e frapantă. Invers, a trebuit să treacă mai mult de o jumătate de secol înainte de a vedea în Grigorescu ceea ce a fost în mod eminent: un contemporan ca tehnică şi viziune al lui Monet şi Pissaro, în afară de pictorul național nu rareori idilic şi chiar sămănătorist.

Caracterele congenitale care intră în compunerea conceptului de rasă admis de G. Călinescu sînt fără

îndoială şi efectul unui determinism geografic, ceea ce e un fel mai pedestru de a traduce frumoasele formule ale lui Blaga de „destin cosmic" legat de „spațiul mioritic", de orizontul ondulat al plaiului, constituind „matca stilistică" ce determină „năzuințele formative" ale unui „apriorism românesc". Blaga respinge însă ideea de rasă sau în orice caz caută dincolo şi în afară de biologic o structură categorială, nu transcendentală, ci transcendentă, a acestui apriorism : „există un românism în înțelesul superior al unui complex sau al unei constelații cu totul aparte de determinante spirituale. Dincolo şi mai presus de misterul sîngelui, românismul e un patrimoniu stilistic". *(Trilogia culturii,* Buc., 1944, p. 332). Concepția lui Blaga este tot a unui ruralism, nu însă programatic, ci structural, originar ; netemător de înstrăinare, el primeşte sugestiile modernității, care, asimilate de matca stilistică şi „năzuințele formative" ale fondului subjacent, vor purta inevitabil amprenta lui autentică. Prin această prismă a înțeles Blaga pictura unor Van Gogh sau Pallady, sculptura lui Brâncuşi, expresionismul german şi toate manifestările culturii şi ştiinței moderne. Astfel preconizează el trecerea etosului românesc de la treapta de cultură minoră, adică populară, la cea de cultură majoră, adică universală : „Judecind după unele simptome, avem suficiente motive să sperăm că duhul inconştient al nostru se va manifesta în viitor şi pe un plan major. Am afirmat că «istoria» noastră nu mai poate fi o succesiune de forme ingenue, din ea însăşi partenogenetică, pură, nealterată. Tot atît de adevărat e însă că o matrice stilistică, existentă, rămîne un puternic organ de asimilare a influențelor străine. Ea poate să se afirme în pofida tuturor inducțiunilor spirituale de aiurea. Matricea noastră stilistică nu

va mal putea fi, fireşte pusă la adăpost de asemenea inducţiuni. Prinsă în reţeaua determinantelor continentale, ea va utiliza de acum totdeauna şi un material şi forme de împrumut. Nu mai puţin ea va putea să-şi afirme suveranitatea." (*Ibidem*, p. 335). Aceasta ar fi după Blaga relaţia dintre „naţional" şi „universal", pe care o va înfăptui cultura românească ; şi după alte concepţii, ce nu se întîlnesc cu a lui, problema s-ar pune cam tot aşa. Dar nu e, în fond, doar o problemă de asimilare şi amplificare, iar fenomenul nu poate fi unul de simplă translaţie. El nu are, de altfel, numai o perspectivă de viitor, pe care o sperăm şi o credem cît mal impunătoare, ci e de fapt un proces cu o îndeajuns de veche geneză. Se impune însă aici o disociere fundamentală. Se vorbeşte de „tradiţie naţională", expresie pe care am şi folosit-o mai înainte. Deşi uzul şi complexa intricaţie a realităţilor autorizează această însoţire de termeni, ea e totuşi contradictorie, de nu chiar incompatibilă. Pentru a le analiza în esenţa lor, vom izola aceste două concepte. Numaidecît se subliniază de la sine că „naţional" este un concept istoric; ca atare, e supus devenirii, îndură avatarurile istoriei; e temporal, istoriceşte determinat ca durată; presupune un proces de apariţie, creştere şi dispariţie aproximativ databile. E deci un concept *dialectic* şi ca atare presupune o deschidere virtuală către universalitate. Specificitatea ce configurează creaţiile culturale în contextul istoric va îmbrăca, deşi desigur cu am prenta adîncă a matricei stilistice, o formă exprimînd epoca: stilul arhitecturii bisericeşti şi picturii murale moldoveneşti din timpul lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş, stilul brincovenesc şi mal tîrziu patosul roman tic şi revoluţionar al patruzecişioptiştilor etc. Aceste aspecte ale unor stadii de viaţă naţională nu au

nimic „mioritic", cel puţin nu nemijlocit; ele sînt manifestări „culte", expresii istorice.

Concomitent cu devenirea istorică a naţiunii, trăiesc în sînul acesteia comunităţi închise a căror formă de viaţă nu e sincronă cu istoria. Sînt grupuri sociale cu o viaţă stereotipată, orânduită în toate gesturile ei de o tradiţie imuabilă. înăuntrul a aproape tuturor naţiunilor există asemenea colectivităţi, numite primitive, care poartă trăsăturile a ceea ce Bergson a numit „societăţi inchise", „conştiinţă inchisă", „morală inchisă" (Bergson, *Le deux sources de la morale el de la religion).* Prin termenul de „primitiv" nu se înţelege în cazul acestora subumanitate sau sălbăticie ; termenul are accepţia de originar, primordial, *arhe.* E greşit să se opună noţiunii de „primitiv" cea de „civilizat". Termenii de „civilizaţie primitivă" nu sînt contradictorii: au existat şi există societăţi primitive „civile", trăind în cetate, unele de tip superior, rafinat. Amintim că analizăm aici aceste concepte în mod sumar şi în stare aşa-zicînd pură, în eprubetă, izolîndu-le artificial şi fără notele diferenţiale concrete şi interferenţele lor. Nu intrăm în detalii şi nu e locul să arătăm de ce nu ţinem seama aici de teoriile lui E. Dürkheim şi L. Levy-Bruhl. Toate actele vieţii în aceste colectivităţi sînt ritualizate, rolul spontaneităţii şi al individualităţii este cvasi nul. Ritualitatea are funcţia simbolică de a imita creaţia, de a face aluzie la ea, de a recrea simbolic ordinea cosmică; ea este repetarea unor gesturi originare, arhetipice; ca atare, înseamnă o perpetuă revenire la „timpul întîi", e o suspendare a temporalităţii, un „anti-timp". Tradiţia înseamnă această repetabilitate, această perpetuă revenire la început, ea este deci eminamente anistorică. Expresia „tradiţie istorică" are sens pentru că e uzuală,

dar luată în strictă accepție e un non sens. Comunitățile acestea care dețin un remarcabil zăcămînt folcloric şi oferă material etnografiei sînt extrem de rezistente față de istorie ; în aparență, sînt impenetrabile şi de fapt greu penetrabile de roata dințată a istoriei; cum se exprimă Blaga, ele au „acea tărie fără pereche de a boicota istoria" (*Elogiul satului românesc).* Desigur că sînt antrenate şi ele de mersul istoriei, dar cu o rezistență frenatorie extremă; cum foarte just remarcă Bergson, orice schimbare sau inovație ce intervine în viața lor e imediat îmbrăcată în vechile forme şi i se uită începutul, confundîndu-l cu originile imemoriale. Tradiția, învestind ritualitatea, e esențialmente nedialectică; e prin excelență supusă unui orizont metafizic. Orientarea sa nu e către universalitate, ci către eternitate; gestul ritual exprimă o integritate, un „tot de-a una". Această viziune metafizică şi atemporală caracterizează după Blaga satul românesc (şi, trebuie să adăugăm, orice comunitate „primitivă"): .Pentru propria sa conştiință, satul este situat în centrul lumii şi se prelungeşte în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic... A trăi la sat înseamnă a trăi în conştiința unui destin emanat din veşnicie." (*Ibidem.* Aceste comunități primitive şi tradiționale, de o extremă specificitate şi în fond deținătoarele tiparelor specificității, nu au conştiință de nație ; membrii lor sînt huțuli, oăşani etc. etc. Blaga, vorbind de „aprioriism românesc" şi de „satul românesc", operează o integrare istorică din perspectivă exterioară. După Blaga, ca şi după Bergson şi după alți teoreticieni, filozofi ai culturii sau etnografi, condițiile determi nante ale acestor comunități tradiționale sînt date de cadrul natural (Blaga spune „cosmic", ceea ce e

mai larg şi, desigur, mai just, nu ca explicație, ci ca intuiție ; prin viziunea sa „mioritică" se referă însă, cum subliniam mai sus, în fond şi la un determinism geografic). O excepție exemplară infirmă însă această condiție: o comunitate ultra-tradiționalistă, cu o viață ritualizată pînă la extrem, şi-a păstrat specificitatea milenară pe toate meridianele lumii, indiferentă la geografie : am numit-o pe cea evreiască. Pare culmea paradoxului, dar poporul acesta străvechi şi ilustru, de o hiperintelectualitate proverbială, e, într-un anumit sens, şi în măsura în care a rămas tradiționalist, un popor primitiv; anistoric prin tradiție, participă totuşi la universalitate prin istoria altora.

Nu cadrul natural, ci perspectiva cosmică („zarişte cosmică", cum spune Blaga) îngrădeşte conştiința colectivităților primitive tradiționale.

Aşadar, pe de o parte, conceptul de „tradiție" implică notele: ritualitate, metafizică, îngrădire cosmică, vocația eternității; pe de altă parte, conceptul de „specific național" cu notele : istoricitate, dialectică, autonomie umană, vocația universalității. Ceea ce se observă imediat este că notele din a doua serie sînt reale pe cînd primele sînt mitice.

Trecerea de la „cultură minoră" la „cultură majoră", adică la universalitate, nu poate fi decît un proces dialectic, prin care istoria rupe tradiția, păstrind-o totodată *iAufhebung"* hegeliană) în sfera națională ; de altfel, Blaga, vorbind de „românism", „sat românesc", „apriorism românesc" etc., aducea totul la această sferă. De aici înainte, treapta propriu-zis universală, cu caracter de ecumenicitate, se va putea atinge printr-o sinteză în care realitățile să devină semnificative, dobîndind aura mitului. Ce înseamnă aceasta? Dinamica istoriei izbeşte zidurile etanşe ale tradiției; le violează ; tîrîte ca învinşii de cadrul

victoriei, riturile şi datinile ostenesc, se videază de substanţă, devin superstiţii, curiozităţi; trec în necropola arheologiei şi la muzeu.

Istoria desfiinţează tradiţia, dar ceva rămîne : rămîne principiul originar, acel *arhe,* care va conferi integritate şi ecumenicitate creaţiilor istoriei în orizontul deschis al universalităţii. Dialecticul integrează metafizicul, şi nu invers, cum cred filozofiile idealiste. Dialecticul înghite metafizicul, dar îl digerează lent şi poate nu de tot. Omul trăieşte în istorie ; el o face şi e făcut la rîndu-i de ea ; un anumit rest, o anumită independenţă rămîn în afara ei. Iar din restul acesta tot istoria creşte.

IV

Arhitectura nouă şi omul
- Reflexiile unui profan -

Prima impresie pe care, cel puțin nouă profanilor, ne-o produce arhitectura de azi e una de şoc, de tranşantă noutate. Şi asta în ciuda tendinței vădite către o anumită cumințenie, în comparație cu performanțele de înălțime ale zgîrie-norilor, care configurau profilul marilor oraşe americane. De altfel, în spiritul ei, noua arhitectură îmi pare a regăsi şi integra spiritul, dacă nu şi formele unor foarte vechi tradiții.

De unde atunci impresia de flagrantă, pentru mulți chiar insuportabilă noutate ?

De la Renaştere încoace, concepția noastră despre lume e una antropocentrică ; pe linia ei s-au dezvoltat cultura şi civilizația modernă. Din antropocentrismul acesta a decurs o anumită nevoie de intimitate, mai ales în ultimele două veacuri, în care mentalitatea burgheză, definindu-se, a domesticit tipul uman renascentist.

Epoca noastră însă (şi asta o simțim mal de mult) aduce cu sine o schimbare radicală. Locul omului în lume e altul; avem din ce în ce mai mult o conştiință planetară. Iar acum, de cînd zborurile cosmice ne dau sentimentul vertiginos al deschiderii către spatiile interstelare, această conştiință devine una pe care am îndrăzni s-o numim „cosmocentrică". Umanismul contemporan încetează de a mal fi antropocentric.

Arhitectura nouă este şi, fără îndoială, va fi din ce în ce mai mult expresia acestei noi aşezări a omului în lume şi a acestei noi concepţii. Nevoia de intimitate nu dispare, dar capătă alt conţinut şi altă orientare. Omul contemporan nu se mai închide între patru pereţi ; ferestrele largi cîştigă tot mai mult asupra pereţilor, care devin ei înşişi ferestre. Locuinţele şi edificiile sînt larg deschise către spaţiu, către lumină, către cer. Profilul unei clădiri din materie plastică, aluminiu şi sticlă, care, sub o aparenţă translucidă, captează azurul şi-l reflectă, exprimă această nouă orientare.

Nevoia de vastitate, de comunicare cu spaţiul, de participare la cosmos se vădeşte atît la marile clădiri, cît şi la locuinţele individuale de mici proporţii. Pe de altă parte, clădirile mari abandonează ambiţia recordurilor. Sentimentul infinitului nu se mai exprimă printr-o acumulare de finituri suprapuse. Arhitectura nouă regăseşte sensul măsurii şi proporţiei, readucînd clădirea la scară umană. Dar această scară umană nu mai are ca punct de plecare particularul, ci e dedusă din integrarea particularului în universal, ceea ce conferă arhitecturii acesteia un clasicism de o mare puritate şi o face să regăsească într-un sens nou ceva din vechile tradiţii mediteraneene : ritm, măsură, raţiune. De asemenea, ea acceptă sugestii de ordin analog din lumea japoneză (în special pentru reşedinţe particulare în mijlocul naturii) Clasicismul noii arhitecturi se arată de altfel tolerai îl faţă de insinuările naturii, încorporîndu-i şi folosindu-i arborescenţele.

Arhitectura nouă situează omul într-un cadru clar, de extremă nuditate. Aceasta nu înseamnă o sărăcire a cadrului, dar implică un sacrificiu : renunţarea la bogăţia rafinată a interioarelor şi chiar la

concepția noastră despre interior ca mediu particular şi cloturat.

între vastele geamuri ale caselor noi rămîne prea puțin loc pentru covoare, draperii, tablouri, mobilier de epocă. Elementele mobilierului şi interioarelor se reduc la stricta finalitate a confortului şi igienei, iar frumusețea decorului, solidară cu construcția, rezultă din armonia liniilor arhitecturale şi a policromiei materialului. De altfel, cam de un secol încoace, decorația interioară n-a mai creat forme acceptabile pentru omul de gust, care nu se mai mobilează, ca în trecut, cu produsele epocii sale, ci îşi compune cadrul cu rafinament de anticariat: Biedermayer, Empire, Louis XV. Dar oricîtă cultură şi educație, oricît bun-gust reprezintă rafinamentul acesta, el înfloreşte mai ales în epoci sterile : anticariatul e o voluptate de epigon.

Arhitectura nouă va pune în cumpănă destinația şi modalitățile picturii. Legată de concepția antropocentrică inaugurată de Renaştere, pictura de şevalet va fi absorbită de muzee şi - fără să dispară - se va practica probabil din ce în ce mai puțin. Tehnica uleiului va avea o aplicație mult mai restrinsă. Pictorului, care probabil va coincide de cele mai multe ori cu arhitectul, îl va reveni misiunea de a găsi expresia decorativă organic asociată cu programele arhitectonice. Policromia şi transparența materialului plastic oferă un mijloc de expresie picturală analogă oarecum cu funcțiunea de odinioară a mozaicului şi vitraliului. Figurativul va găsi un limbaj schematic, geometric sau stilizat, corespunzător cu liniaritatea noului stil. Expresia picturală se va identifica în mare măsură cu cea sculpturală, ambele încorporate de arhitectură.

Nu putem considera fără melancolie, fireşte, iminenta trecere în domeniul arheologiei a atîtor forme

prețioase de artă şi artizanat. Nouă, celor de acum, ne vine greu să ne rupem de seducția lor. Dar noua viziune a lumii şi arhitectura care o exprimă vor emancipa pe om de solicitările obiectelor, făcîndu-1 disponibil pentru o comunicare cu spațiul.

O carte despre Renaştere

în 1941, în plină dictatură militaro-fascistă, în atmosfera de prostească insolență, intoleranță şi neomenie caracteristice unui asemenea regim, apărea o carte care însemna nu numai o chemare la cultură şi gîndire liberă, un elogiu al umanismului, dar avea curajul să-şi trateze tema în spiritul şi cu metoda materialismului istoric : *Renaşterea şi Reforma* de Andrei Oțetea, atunci profesor la Universitatea din Iaşi. Apariția recentă a volumului *Renaşterea...* nu e o simplă reeditare, ci o versiune nouă, ce reprezintă, cum spune autorul în prefață : „ o revenire la subiectul său de predilecție, pe care, chiar absorbit de alte preocupări, nu 1-a părăsit niciodată complet". Ținînd seama de cercetările din ultimul sfert de secol şi de noile puncte de vedere în problema Renaşterii, autorul şi-a amplificat lucrarea nu numai cu o bogată documentare, ci şi cu o riguroasă, sistematică examinare a concluziilor şi tezelor la care a ajuns istoriografia burgheză, în special aşa-numita *„business history"* (istoria particulară a întreprinderilor, pe baza registrelor şi scriptelor rămase), şi anume că Renaşterea nu a fost, aşa cum s-a crezut, o epocă de avînt economic, ci una de regres şi depresiune. Ştiința marxistă demonstrează că aceasta nu a fost decît criza care afecta baza economică a claselor dominante în sistemul feudal, o „criză de creştere" a noii societăți. Tendința reacționară de a discredita Renaşterea s-a

cristalizat în două forme. Una e cea de a îngloba Renaşterea în evul mediu, susținînd că elementele care o caracterizează existau deja cu mai multă adîncime şi puritate în secolele al XlII-lea, al XII-lea sau al XI-lea. Elementele acestea aşa-zis caracteristice sînt considerate singular, scoase din interdependența lor ; punîndu-se accentul numai pe unul sau cîteva, după nevoile tezei, sînt absolutizate şi dilatate cu exces. Aşa s-a ajuns a se nega pur şi simplu Renaşterea ca fenomen. E adevărat că un lung proces a precedat-o în cursul secolelor al XI-lea - XTV-lea : dezvoltarea comerțului şi a manufacturii, producția de mărfuri, înlocuirea raporturilor personale şi prestațiilor în natură prin raporturi băneşti, mişcarea comunală care a dus la emanciparea oraşelor... Manifestări de viață şi de artă ca poezia goliardică, realismul sculpturii gotice, individualismul şi naturismul franciscan, mişcările antipontificale, operele unor Dante, Petrarca, Chaucer, anunță libertatea de spirit şi mentalitatea renascentistă. Dar nu e mai puțin adevărat că secolele al XV-lea şi al XVI-lea tranşează violent asupra perioadelor anterioare : fenomenul Renaşterii irupe în istorie şi e databil ca atare cu aproximația legată de apariția lui într-o țară sau alta.

Pentru omul Renaşterii, „*L'univers est égal à son vaste appétit*' (Baudelaire). El sparge tiparele ordinii în care era circumscrisă viața insului medieval. A spune cum s-a deschis acest apetit, cum s-a format tipul acesta uman şi cum s-au spart acele tipare înseamnă a arăta cum s-a constituit baza noii societăți şi s-au format statele moderne. Primele cinci capitole ale cărții tratează aceste chestiuni şi reprezintă principalul spor față de ediția din 1941. Nuanțata aprofundare materialist-istorică a fenomenului face din studiul dezvoltării factorilor social-economici ai

Renaşterii o pasionantă şi fabuloasă *Şeherezadă:* povestea mirifică a ţesătoriei, a băncilor, a tiparului, a mătăsii, a piperului şi aromatelor, a periplurilor care au străbătut oceanele şi au abordat lumi neştiute. Haosul luptelor intestine şi al campaniilor din Italia intră in strînsa logică a unor complicate partide de şah.

în afară de tendinţa reacţionară de a „anexa" Renaşterea, cum am văzut, alternîndu-i sensul şi topind-o în evul mediu, cealaltă formă de discreditare este atacul filozofic al gînditorilor de formaţie teologizantă. Aceştia nu o falsifică, dar o repudiază ca rebeliune a omului contra ordinii transcendente, ce-i conferă calitatea umană. Omul nu-şi poate găsi finalitatea în sine însuşi, şi deci antropocentrismul Renaşterii nu ar fi decît o dezumanizare a individului. Teoriile acestea nu demonstrează nimic. A face, de pe poziţiile unor preferinţe teoretice sau afective, procesul unui fenomen istoric determinat de factori obiectivi, ca Renaşterea, Reforma sau Revoluţia, este irelevant. Profesorul Oţetea înlătură aceste teze prin simpla descriere şi explicaţie genetică a fenomenului.

Antropocentrismul renascentist, efect al noilor relaţii care au scos individul din cadrele fixe ale societăţii feudale, îşi are corespondenţele fireşti în artă: perspectiva, studiul anatomiei, pictura nudului şi a portretului, caracterul somptuar şi hedonist al arhitecturii laice etc. Autorul analizează aceste trăsături în mod minuţios, cu fineţe şi simţ sigur de cunoscător competent, trecînd în revistă şcolile, artiştii şi operele. Acest efort ni se pare însă oarecum excesiv: îndemnat de un scrupul ştiinţific şi, nu mai puţin, cedînd pasiunii sale pentru arta Renaşterii, autorul ajunge să dea aproape un inventar comentat, care, în mod fatal, nu putea evita repetarea unor observaţii ce devin uneori lesne substituibile. Ilustrarea,

prin cîteva exemple reprezentative, a marilor trăsături caracteristice, ar fi fost suficientă şi mai potrivită cu economia generală a acestei cărţi de sinteză, gîndită unitar şi desfăşurat. Berenson a dat o galerie pictorilor Renaşterii: Burckhardt a formulat cîteva mari intuiţii de ordinul morfologiei culturale. Originalitatea cărţii profesorului Oţetea constă tocmai în ceea ce nu se găseşte la aceştia: studiul interacţiunii şi corelaţiei factorilor istorici. De aceea este regretabil că în această nouă versiune a fost omis remarcabilul capitol despre Reformă din prima ediţie, care demonstra în mod strălucit conexiunea originară a celor două fenomene, în ciuda contrastului lor aparent, atît de tranşant subliniat de Nietzsche.

Supremul elogiu adus unei cărţi este discuţia: de aceea, ne luăm îngăduinţa de a aduce în discuţie cîteva puncte ale unei cărţi de valoarea acesteia.

Afirmaţia că depresiunea provocată de pierderea supremaţiei economice şi independenţei statelor italiene după pacea de la Cambray şi deplasarea axei comerciale din Mediterana în Atlantic s-a exprimat în artă prin opere ca cea a lui Lorenzo Lotto şi în genere prin apariţia manierismului e fără îndoială justă ca diagnostic general şi poate şi cu privire la artistul numit. Dar o translaţie atît de directă de la „bază" la „suprastructură" ni se pare puţin forţată, mai ales că în pasajul următor se declară că artistul ce exprimă cel mai deplin acea stare de spirit e Tintoretto, despre care autorul spune totuşi, cu drept cuvînt, că este unul din pictorii cei mai originali ai Renaşterii şi că ceea ce conferă grandoarea tuturor operelor lui e caracterul lor umanist (pp. 415-416). De altfel, aşa cum arată autorul, criza politico-economică a afectat mai puţin Republica veneţiană, iar Lotto, veneţian, e anterior cu o generaţie lui Tintoretto :

declinul picturii italiene, deşi, evident, pe termen lung, nu se vădeşte cronologic imediat.

Autorul consideră de asemeni barocul ca un fenomen al declinului şi îl numeşte „o reacţie împotriva tuturor elementelor constitutive ale Renaşterii" (p. 425), declarînd, de pildă, că partea a doua a operei lui Michelangelo nu mai aparţine Renaşterii, ci barocului (p. 424). Punctul acesta de vedere, formulat de Wôlfflin, care stabileşte o opoziţie între Renaştere şi baroc, ni se pare discutabil, nu numai pentru că reduce aria şi durata Renaşterii, dar şi întrucît, după părerea noastră, nesocoteşte însuşi spiritul filozofiei ei. Faptul că arta barocă rupe echilibrul clasic şi operează o tranziţie de la plastic la pictural nu autorizează această excludere : Renaşterea nu înseamnă strict clasicism. Teoria cunoscută şi pe care autorul o împărtăşeşte cum că „stilul baroc e expresia Contrareformei" (p. 424) nu ni se pare îndreptăţită : conciliul de la Trento a avut loc în plină înflorire a barocului, de aceea Contrareforma a îmbrăcat această haină, dar ea nu a generat barocul şi nici nu-1 epuizează. Dacă barocul se exprimă şi în forme anemiate, ca manierismul, el e totuşi în esenţă, cum au arătat-o Eugenio d'Ors şi René Huyghe, sau la noi, într-o măsură, G. Călinescu, un fenomen de abundentă vitalitate. De la Wôlfflin, care-1 vede prea restrîns, la Eugenio d'Ors, care-1 vede prea larg, barocul lunecă printre degetele teoreticienilor săi : e o categorie estetică plină de aporii, de aceea şi constituie o problemă atît de pasionantă. Opoziţia dintre clasic şi baroc este în genere înţeleasă în sensul că cel dintîi ar fi axat pe raţiune, iar celălalt, pe sensibilitate. Dar clasică sau barocă, poate fi artă fără sensibilitate ? Cît despre raţiune, vom vedea îndată că nu poate fi tăgăduită barocului. Opoziţia dintre clasic şi baroc ne pare a fi de fapt alta : spiritul

clasic are un caracter cu precădere static şi e orientat asupra fiinţei; barocul e dinamic şi orientat asupra naturii şi devenirii. Barocul este esenţial legat de aperceperea imanenţei. Iar filozofia Renaşterii, care e una a naturii şi a imanenţei, e deci o filozofie eminamente barocă. Antropocentrismul Renaşterii s-a exprimat filozofic, pe lingă concepţia umanistă, în cea despre microcosmos şi macrocosm, a lui Paracelsus şi emulilor săi, precum şi în filozofia naturii a unor Telesio, Bruno sau Campanella, acei „mari italieni de la care datează filozofia modernă", cum spune Engels *[Dialectica naturii. Introducere).* Teocentrismul medieval postula transcendenţa ; antropocentrismul Renaşterii e imanentist şi duce la panteism. „Raţiunea - spunea Schelling - duce cu necesitate la panteism". Putem adăuga: şi mai departe, de la panteism la materialism, ca de pildă la Spinoza. Tot Engels, în acelaşi loc, scrie despre filozofia Renaşterii : „libera cugetare optimistă preluată de la arabi şi nutrită de filozofia greacă redescoperită se înrădăcina tot mai mult, pregătind materialismul secolului al XVIII-lea".

Studiul bogat şi temeinic al academicianului Andrei Oţetea a trebuit să-şi mărginească aria în folosul aprofundării; cum era şi firesc la un eminent specialist al subiectului, fenomenul italian din Quatro- şi Cinquecento ocupă aproape totalitatea cărţii. Limitarea aceasta, care lasă pe dinafară lumea şi dramaturgia elisabetană, de pildă, sau secolul de aur spaniol şi Renaşterea franceză, dă cărţii unitate şi pregnanţă menţinîndu-se pe un perimetru exemplar. Succintele incursiuni în alte teritorii europene nu fac decît să urmărească influenţa şi iradiaţia Renaşterii italiene şi ca atare nu ies din acest subiect.

Note despre El Greco

Acum cîţiva arii, cunoscutul critic M. Florissoone publica în *Gazette des Beaux Arts* (ianuarie 1957} un articol cu titlul *Lei mystique plastique du Gréco et les antécédents de son style,* în care căuta să determine substratul mistic exprimat în viziunea lui Domenico Theotocopulos, confruntîndu-1 cu formele tipice ale misticismului spaniol reprezentate de Teresa d'Avila şi Juan de la Cruz. Autorul urmăreşte apoi influenţele de ordin tehnic şi compoziţional primite de artist în Italia, influenţe pe care, cu o excepţională putere de sinteză, acesta le-a integrat şi convertit în propria sa concepţie stilistică şi plastică, atît de originală şi de complexă. în încheiere, se arată cum acest *„métèque"* de formaţie veneto-bizantină, aventurierul cosmopolit, al cărui periplu îşi găseşte capătul în cartierul evreiesc din Toledo, ajunge să definească şi să fixeze tipul şi etosul spaniol al Contra-Reformei, cu o rară intensitate expresivă.

Unitatea spirituală a Spaniei era, la sosirea lui El Greco, în plină constituire, în urma unicităţii politice înfăptuite în secolul precedent. Arta spaniolă unitară se naşte, spune autorul, din fuziunea spiritului castilian cu cel andaluz, pregătită de castilieni, ca Berruguete şi Gallego, de andaluzi, ca Alejo Fernandez şi Pedro de Cordoba, la care se adaugă aportul catalan al unui Jaime Huguet. Castilia aridă, melancolică şi pasionată, cu o pronunţată orientare

idealistă - Andaluzia, luxuriantă şi voluptuoasă, cu o viziune realistă şi obiectivă a lumii dau Spaniei, prin interferenţele lor, acel caracter dublu, contrastant, dialectic, care constituie inepuizabila ei seducţie. Scepticism şi pasiune, voluptate şi asceză, melancolie meditativă şi umor viguros, subtilitate şi violenţă, umilinţă şi orgoliu, luciditate extremă şi infinită sete de iluzii, realism şi idealism, acestea sînt antinomiile sufletului spaniol, a cărui tensiune se menţine într-un echilibru al exceselor contrarii. în acea „summa" a Spaniei care e *Don Quijote,* Cervantes le-a adus pînă la semnificaţia marilor simboluri.

Experienţa mistică a unor Teresa d'Avila şi Juan de la Cruz, şi în genere mistica spaniolă, spre deosebire de cea nordică a unor Eckhart sau Ruysbrok, se caracterizează printr-o accentuată apetiţiune pentru concret, printr-o sensibilitate foarte receptivă faţă de lumea fenomenală şi viaţa de toate zilele. Această sensibilitate exacerbată favorizează o intensitate emoţională sensibilă, transfigurînd-o în extaz mistic.

Mistica exprimată de El Greco e însă de alt ordin S-a relevat faptul, pe care-1 subliniază şi M. Florissoone, că artistul acesta păstrează faţă de natură o indi ferenţă absolută. El e străin de realismul obiectiv al unui Zurbaran sau al artiştilor sevillam de mai tîrziu, un Velasquez, un Murillo, un Valdes Leal, de pildă, sau de cel al literaturii picareşti. El reţine din natură doar calitatea plastică a materiei, în esenţa ei, ruptă de orice element accidental; unica lui temă e uma nul, dar nu umanul cotidian, ci umanul în condiţie excepţională, într-un stadiu extrem de tensiune in ternă. De aici acel caracter totodată ceremonial şi patetic al reprezentărilor lui. Acest patos introduce în reprezentările lui şi un anumit „senzaţional", care le dă uneori o nuanţă impură.

Spuneam că la El Greco nu avem de-a face cu un realism obiectiv. Realismul lui e unul subiectiv, care, depăşind psihologicul, atinge un realism al esenţelor, ceea ce implică şi o concepţie metafizică idealistă. Pe linia aceasta, el ne va apărea înrudit cu realismul scolastic al Occidentului, dar mai ales vom fi trimişi cu gîndul la un Mihail Psellos, platonicianul creştin, sursă bizantină a acestei scolastici. Florissoone relevînd caracterul nu numai imaginativ, dar şi filozofic şi abstract al misticii lui El Greco, pare a uita că artistul acesta savant şi cosmopolit, acest Odiseu al picturii, care-şi semna tablourile cu caractere greceşti, venea din lumea teologiei mistice a Răsăritului. Dacă a definit şi exprimat atît de pregnant etosul spaniol al Contra-Reformei, el a făcut-o prin prisma concepţiei greceşti despre Logos.

Vorbeam de caracterul ceremonial al reprezentărilor lui El Greco. în tablourile lui au loc conciliabule tainice, dialoguri secrete şi grave, cu o gesticulaţie stranie şi un anumit aer ermetic. Această tendinţă către ermetism n-ar putea explica afinităţile şi stima reciprocă dintre Domenico Theocopulos şi Don Luis de Gongora y Argote ?

Ceea ce contribuie în mod esenţial la atmosfera ceremonială din tablourile lui El Greco este gesticulaţia mîinilor. în *Adoraţia Păstorilor,* de pildă, în *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* sau în *Martiriul sjîntului Mauriciu şi al legiunii tebane,* mîinile au parcă un sens hierofantic. Acest lucru e şi mai evident în *Despărţirea lui Isus de Maria,* unde încrucişarea mîinilor cu degetele alungite, ale mamei şi fiului, descrie în centrul tabloului ca un triunghi mistic, semnificînd o taină.

M. Florissoone vorbeşte de El Greco ca de o figură eminentă a manierismului, lăsînd însă subînţelese

implicațiile acestei denumiri. Manierismul este, ca şi în literatură gongorismul spaniol, marinismul italian, eufuismul englez şi prețiozitatea franceză, un fenomen al sfîrşitului Renaşterii, reprezentînd intelectualizarea barocului. Caracterul de „recherche", de subtilitate conceptistă, al fenomenului îl arată înrudit de-aproape cu cazuistica iezuiților, iar apariția lui în urma conciliului de la Trento este o coincidență revelatoare. Faptul că un grec cultivat, venind dintr-o lume unde controversa e de tradiție şi subtilitatea congenitală, a fost perfect receptiv față de acest spirit, dîndu-i ca artist cea mai prestigioasă expresie plastică, nu are de ce să surprindă.

Dar El Greco depăşeşte cu mult acest spirit, prin două laturi contradictorii, dar complementare. Una este fondul său bizantin, iar cealaltă, asimilarea plasticii Renaşterii italiene, îndeosebi a şcolii venețiene.

Florissoone urmăreşte cu multă grijă influențele primite de El Greco în Italia, confruntîndu-1 din punctul de vedere al compoziției cu Lorenzo Lotto şi II Pordenone, şi trecînd apoi la apropieri cu opere mai vechi ale şcolii catalane. Argumentarea sa e doar pe jumătate convingătoare. Asemănările compoziționale pe care le găseşte, de pildă, între *Consacrația episcopală* a lui Jaime Huguet şi *înmormintarea contelui d'Orgaz* ne par oarecum exterioare. într-un articol remarcabil intitulat *El Greco and Cretan painting* de Angelo G. Procopiou[1], articol pe care M. Florissoone îl citează, fără însă a-1 discuta, *înmormintarea contelui d'Orgaz* este confruntată din punct de vedere compozițional cu iconografia cretană a Adormirii Maicii Domnului, precum şi cu înmormîntările de sfinți ale iconografiei cretane derivate din acest prototip. Apropierea aceasta, pe care o reține şi Jacques

1. *The Burlington Magazine,* din martie 1952.

Lassaigne în cartea sa consacrată picturii spaniole[1], este într- adevăr concludentă. Totul în celebra şi magnifica pictură din biserica Santo Tomé din Toledo corespunde ca ordine compoziţională şi sentiment profund cu iconografia cretană, şi, adăugăm, în general bizantină a„Adormirii Maicii Domnului", din care un foarte frumos specimen de broderie poate fi văzut la muzeul mănăstirii Putna [Văl de tîmplă, dăruit de Ştefan cel Mare acelei mănăstiri). De altfel, ni se pare demn de remarcat că registrul superior al *înmormîntării contelui d'Orgaz,* cu Isus între Fecioara Maria şi Ioan Botezătorul, configurează icoana tipic bizantină cunoscută sub numele *Deisis.* Compoziţiile lui El Greco fac foarte adeseori o aluzie oarecum secretă la tipuri iconografice şi simbolice bizantine. Aşa, de pildă, criticul Meier-Graefe, analizînd compoziţia *Crucificării de la Prado*[2], constată că personajele tabloului sînt înscrise într-o elipsă perfectă, al cărei perimetru trece prin capetele lor şi a cărei axă o constituie trupul lui Isus. Meier-Graefe mai găseşte această compoziţie în elipsă şi la alte tablouri ale lui Greco. Dar el nu bagă de seamă, desigur necunoscînd simbolica şi iconografia răsăriteană, că în fond această compoziţie descrie o mandorlă bizantină !

Mai departe, A.G. Procopiou compară reprezentarea la El Greco a lui *Isus In casa lui Simon* cu *Cina cea de Taină* din iconografia cretană din secolul al XVI-lea şi îndeosebi cu o icoană pictată de Mihail Damaschinos. Suprapunerea este aproape desăvîrşită.

Reminiscenţele concepţiei iconografice şi plastice cretane[3] şi, mai larg înţeles, bizantine, constituie în

1. Jacques Lassaigne, *Lapeinture espagnole,* Skira, 1952, 2 voi.
2. Meier-Graefe, *Spanische Reise,* Berlin, 1910, p. 250.
3. V. N. Lasarev, într-un studiu din 1952 asupra şcolilor de pictură italo-greceşti, a înlăturat cunoscuta distincţie

opera lui El Greco un fond subjacent, pe care contactul cu Renaşterea italiană şi cu lumea iberică nu 1-a şters, ci 1-a fecundat. Un exemplu îl constituie o altă broderie, tot un văl de tîmplă, dăruit de Ştefan cel Mare acelei mănăstirii Putna, reprezentînd înălţarea la cer, de o extraordinară frumuseţe şi care parcă ar fi un Greco *„avant la lettre"*; nu numai gruparea personajelor şi concepţia compoziţională, nu numai gesticulaţia hierofantică a mîinilor şi linia alungită a trupurilor, dar şi o anumită senzaţie a volumelor şi voluptatea coloristică, totul în această broderie anunţă pe El Greco. Pe fondul acesta, tehnica Renaşterii, contactul cu realul uman şi lumea fizică, integrarea peisajului spiritual al Spaniei barocului vor da configuraţia întreagă a viziunii plastice a lui El Greco.

Din şcoala veneţiană, cretanul acesta a cules şi asimilat elementele cele mai preţioase, pe care eclectismul său superior şi simţul său rafinat al materiei picturale au ştiut să le discearnă şi să le contopească ; de la Tizian - precizia portretistică, înţelesul esenţial al figurii umane şi o anumită subtilă „mor*bidezza"* ; de la Veronese - opulenţa şi splendoarea mătăsoasă a culorilor; de la Tintoretto - nelinişţea marilor căutări, dramatismul îndrăznelii tehnice, valoarea plastică a discontinuităţii. La aceasta se

făcută de G. Millet între o şcoală „macedoneană" şi una „cretană", care ar acoperi, pe două mari arii, întreaga pictură bizantină paleologică. Istoricul de artă sovietic arată că pictura cretană, artă provincială şi tardivă, nu face decît să înregistreze tranziţia către grafism, care e un fenomen general al picturii bizantine din acea epocă. Lasarev nu contestă însă existenţa, ca fenomen minor şi periferic, a unei şcoli proprii de pictură cretană.

adaugă o anumită senzualitate, de o plasticitate remarcabilă. Carnaţia trupurilor alungite are în tablourile lui El Greco o căldură sanguină şi o voluptate gravă, caracteristic spaniole, dar se simte şi ele şi ceva egeean, iar corpul de efeb al *Sfintului Sebastian,* de pildă, are o graţie şi o senzualitate antică.

Pictura Bisericii Domneşti de la Curtea-de-Argeş*

1. *Determinarea picturii* - 2. *Digresiune despre noţiunea de ritm în arta bizantină şi tradiţiile mediteraneene* - 3. *Revenire analitică la subiect.*

1. Pictura care decorează interiorul bisericii sf. Nicolae Domnesc de la Curtea-de-Argeş comportă, cum se ştie, trei straturi de fresce, datate respectiv din secolele al XlV-lea, al XVIII-lea şi al XlX-lea, fără a vorbi de restaurările şi repictările din secolul al XX-lea. Ne ocupăm aici de acea parte a picturii primului strat pe care o numim ansamblul principal şi care decorează absida altarului, registrele superioare ale pereţilor nord şi sud şi peretele

* Lucrarea aceasta, scrisă în 1957 şi rămasă de atunci nepublicată, este a unui nespecialist. Probabil că şi cauza asta, tot acoperindu-se cu trimiteri, s-a umflat cu atîta subsol. Dar cîţiva amici, specialişti în materie, mi-au atras atenţia că bibliografia mea e depăşită şi că unele chestiuni tratate aici se pun acum în alţi termeni. Neapărat că aşa trebuie să fie, dar nu mai am nici răgazul, nici ambiţia să mă pun la punct şi nu îmi vine totuşi să renunţ la observaţiile şi ipotezele mele, pe care le cred cu toate acestea încă valabile şi în bună măsură inedite. Cît despre speculaţiile mele, mai mult sau mai puţin întemeiate, n-am decît să le dau pur şi simplu drept literatură, ca şi, în definitiv, toată lucrarea.

vest al naosului deasupra uşii, precum şi de alte cîteva scene sau fragmente, pe care le vom arăta la rîndul lor. Acest ansamblu ilustrează episoade din viaţa lui Isus, la care se adaugă şi cîteva scene care se raportă la ciclul Fecioarei. Celelalte picturi atribuite în general secolului al XlV-lea şi care, cum vom arăta, ne par datorate altor artişti decît cei care au executat ansamblul principal, pe care-1 credem oarecum şi primul, ies din cadrul cercetării noastre.

în cartea sa consacrată bisericilor şi mănăstirilor din Moldova de nord, Paul Henry spune despre biserica episcopală de la Rădăuţi că este un *anat,,* un exemplar unic, al cărui tip nu s-a mai repetat în arhitectura religioasă moldovenească. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre biserica sf. Nicolae Domnesc de la Curtea-de-Argeş : într-un fel şi ea este un *anat,*. Deşi în Ţara Românească se mai găsesc biserici de plan analog, în zadar am căuta una de o plastică similară, şi în orice caz nu acesta este tipul pe care-1 adoptă arhitectura religioasă muntenească de mai tîrziu. Cel mai monument cunoscut în fiecare din cele două principate româneşti este extraneu evoluţiei ulterioare a arhitecturii religioase respective ; această extraneitate nu este totuşi lipsită de o anumită legătură cu spiritul în care s-a dezvoltat arta în cele două ţări. în Moldova, a cărei arhitectură religioasă vădeşte în secolele ei clasice, al XV-lea şi al XVI-lea, pronunţate trăsături occidentale, avem de a face, la Rădăuţi, cu un monument de tip romanic. în Ţara Românească, rămasă mai legată de lumea balcanică, avem de a face, la Curtea-de-Argeş, cu un monument de tip constantinopolitan : biserica cruciformă complexă.

Dar dacă pictura de curind descoperită în absida de la Rădăuţi, probabil mai tîrzie decît monumentul

însuşi, ţine de stilul picturii din Moldova în epoca lui Ştefan cel Mare (sau mai tîrziu), frescele primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş constituie, mai mult decît monumentul pe care îl decorează, un cmaf,. Contrar părerii unor autori[1], nu putem vedea în aceste fresce începutul picturii religioase în Ţara Românească. Nicăieri nu mai întîlnim aici o pictura de stilul primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş. Departe de a fi un „început", aceasta se situează la capătul a două secole de evoluţie a unui tip de artă bizantină care s-a dezvoltat dincolo de hotarele noastre, încheindu-se mult înainte de primele manifestări de artă românească. Influenţa ei asupra picturii de mai tîrziu din Muntenia e aproape nulă.

Nici în ce priveşte programul iconografic nu credem că se poate spune că el s-ar fi răspîndit în ţara noastră avînd ca punct de plecare Biserica Domnească. Dacă acesta ar fi fost cazul, era firesc să aibă loc totodată şi o influenţă stilistică; reproducerea temelor, fie ea stîngace, şi-ar fi însuşit şi repertoriul de forme. Dar iconografia bizantină nu putea să nu se propage în orice *caz* într-o ţară ortodoxă, şi aceasta va fi produs desigur şi prin Erminiile, cartoanele şi modelele de care se slujeau pictorii. Prima pictură din Biserica Domnească nu e, în unele cazuri, fără notabile variante faţă de tipurile iconografice prescrise de Erminii, iar cîteva scene (ca, de ex. *Recensămîntul în faţa lui Quirinius, Irod întrebînd pe farisei despre naşterea lui Isus* etc.) nici nu figurează

1. I. Mihail, *Pictura bisericii domneşti de la Curtea de -Argeş,* în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice,* X XVI. 1923, şi Corina Nicolescu, în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., I, Arta românească în epoca feudală,* Bucureşti, 1957, p. 60.

în acestea şi, fără îndoială, din această cauză, nu se regăsesc în pictura de mai tîrziu a Ţării Româneşti. De asemenea, cîteva din scenele cele mai caracteristice ale picturii de care ne ocupăm ţin de tipuri iconografice care nu se regăsesc în ţara noastră (de ex. friza *înmulţirea pîinilor,* de pe peretele nord, care se raportă la un tip alexandrin din manuscrisul Laurentianus VI 23[1] şi se regăseşte în bisericile sîrbeşti, la Kalenici şi Manassia).

Deşi prima „codificare" cunoscută a iconografiei, Erminia lui Dionisie din Furna, nu e mai veche de secolul al XVIII-lea, este neîndoielnic că cu mult înainte de aceasta preceptele care consemnau temele şi tipurile iconografice tradiţionale în conformitate cu dispoziţiile canonice se transmiteau, împreună cu recomandări tehnice, nu numai pe cale directă de la meşter la ucenic, dar şi prin texte scrise menite să călăuzească pe artişti în activitatea lor. Rolul acestor „Erminii" era aşadar unul auxiliar, atît ca repertoriu tematic, cît şi ca culegere de experienţă meşteşugărească[2]. Ele nu vor căpăta stringenţă decît în epocile tardive, decadente, cînd artiştii, pierzînd conştiinţa semnificaţiei imaginilor, riscă să adopte reprezentări heterodoxe, străine de sensul tradiţional[3], sau, nemaiparticipînd la un climat de cultură

1. Vezi Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile,* Paris, 1916, p. 649.
2. *Cf.* 1. Bréhier, *L'art chrétien des origines à nos jours,* Paris, 1928, p. 164, şi V. Grecu, *Versiunile româneşti ale Erminiilor de pictură bizantină,* 1924, precum şi Darea de seamă a lui H. Grégoire asupra acestei lucrări în *Byzantion,* t. II, 1926, p. 577.
3. *Cf.* G. Ostrogorskij, *Les décision du „Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine,* în *L'art byzantin chez les Slaves,* Recueuil Uspenskij, 2-ème partie, Paris, 1930, p. 402.

creator de stil, se raportă servil la litera Erminiei, producînd opere stereotipe.

în epocile în care, dimpotrivă, ambele condiţiuni sînt reunite, arta religioasă, îndeplinlndu-şi misiunea de a comunica sensurile simbolice în anumite reprezentări tipice, atinge în expresia acestora, fără a abandona rigoarea lor dogmatică şi canonică, o libertate de tratare, de invenţie formală şi stilistică corespunzătoare climatului cultural respectiv.

Pictura primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş impresionează din primul moment prin libertatea, suplețea, euritmia şi siguranța ei. Vorbind despre ea, Henri Focillon scria : „La Argeş, pereţii Bisericii Domneşti poartă o rară minune valabilă nu numai pentru arta românească, dar pentru istoria picturii în toată Europa. Compoziţiile care îi decorează se numără printre cele mai nobile ansambluri ale acestui orient european, care a produs în sensul acesta capodopere... Ele ne arată nu copia seacă a unui model, ci un fel de dramă ciclică plină de putere şi austeritate, expresie a unei vieţi pasionate, unde mişcarea pare uneori a se supune unui ritm de dans, o gamă bogată şi colorată, mai puţin înflorată de tonuri tandre decît la Studenița, în Serbia, dar vie şi categorică, în sfîrşit, o matematică a cifrului uman deosebit de bogată în resurse. Deşi cu drept cuvînt au fost asemănate cu mozaicurile bizantine de la Kahrie-Djami din Constantinopol, ele sînt de o invenţiune mai liberă, mai umană şi mai suplă"[1].

1. *„à Argesh, la paroi de la Biserica Domnească porte une rare merveille qui vaut non seulement pour l'art roumain, mais pour histoire de la peinture dans toute l'Europe. Les compositions qui la décorent comptent parmi les plus nobles ensembles de cet Orient européen qui a prodiut en ce sens tant de chefs d'oeuvre... Elles nous*

N. Iorga, de asemenea, găseşte pictura de la Biserica Domnească *„manifestement supérieure"* mozaicurilor de la Kahrié-Djami[1].

Totuşi, cele cîteva scene de la Kahrié-Djami care se regăsesc la Biserica Domnească au aici mai puțină amploare compozițională şi un cuprins mai redus. Preferința autorilor citați pentru ansamblul de la Curtea-de-Argeş se datorează desigur tocmai trăsăturilor care îl deosebesc de cel al bisericii constantinopolitane : acel „ritm de dans" pe care-1 relevă Focillon, acea „invenție mai liberă şi mai umană". Deşi majoritatea cercetătorilor, în frunte cu Charles Diehl[2], sînt de acord asupra asemănării dintre prima pictură din Biserica Domnească şi mozaicurile de la Kahrié-Djami, deosebirea de stil şi concepție ni se pare vădită[3]. Frumusețea acestora din urmă e de o puritate mai rece şi mai statică, de un clasicism

montrent non le sec décalque d'un modèle, mais une sorte de drame cyclique plein de puissance et d'austérité, l'expression d'une vie passionée où le mouvement semble parfois obéir à un rythme de danse, une gamme riche et colorée, moins fleurie de tous tendres qu'à Studenitsa de Serbie, mais vive et catégorique, enfin une mathématique du chiffre humain singulièrement riche en ressources. Bien qu'on a eu raison de les rapprocher des mosaïques byzantines de la Kahrié-Djami à Constantinople, elles sont d'une invention plus libre, plus humaine et plus souple." (H. Foccilon, *L'art roumain,* în *Le grande Roumanie,* album editat de *l'Illustration,* Paris, 1929).

1. N. Iorga et G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien,* Paris, 1922, p. 19.
2. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin,* Paris, 1926, p. 831.
3. Arh. Grigore Ionescu, în lucrarea sa, Curtea-de-Argeş. *Istoria oraşului prin monumentele lui,* Bucureşti, 1940, p. 38, respinge de asemenea teza asemănării dintre cele două decorațiuni murale.

care atenuează elementul dramatic. Au un calm şi un echilibru, o anumită rectitudine şi stabilitate, o desfăşurare tăcută, supravegheată, datorate, desigur, şi tehnicii mozaicului, mai puțin aptă decît fresca pentru expresia elanurilor pasionate, dar corespunzînd în primul rînd unei viziuni mai curat bizantine, ba chiar, am îndrăzni să spunem, mai legată de matca spiritului elen.

însuşi Diehl, după ce le declară, ca primă impresie, asemănătoare cu mozaicurile bizantine de la Kahrie-Djami, relevă totuşi la frescele din Biserica Domnească „urme evidente de influență italiană", adăugind : „ansamblul nu e mai puțin de origine net bizantină şi pare a se înrudi destul de strîns cu şcoala macedoneană, care a produs aici una din capodoperele sale"[1]. Asupra chestiunii nu atît a unei „influențe" italiene, cît a unei anumite afinități de spirit cu lumea italiană a timpului, ne propunem să revenim în cursul cercetării noastre ; în ce priveşte expresia „net bizantină", credem că ea trebuie luată aici nu în accepția strictă pe care i-o atribuim vorbind de stilul mozaicurilor de la Kahrie-Djami, ci în sensul, pe care de altfel pasajul citat îl indică, de participare la una din marile zone ale artei bizantine, la şcoala macedoneană. Că această şcoală a fost, pe toată durata ei, ilustrată de meşteri greci, e incontestabil. Dar fără îndoială că mulți meşteri sîrbi sau de origini diverse, provenind din lumea adriatico-balcanică, se vor fi format şi desăvîrşit în aria ei[2],

1. Ch. Diehl, Op. cit., p. 833 („*L'ensemnble n'en est pas moins d'origine nettement byzantine et semble assez étroitement s'apparenter à l'école macédonienne qui a produit ici un de ses chefs d'oeuvre").*
2. Vezi G. Millet, *Op. cit.,* p. 632, si N. Kondakov, *Ikonografija Bogomateari,* p. 203, citât de Millet, la p. 630 *(Ibidem).*

imprimîndu-i caracterul complex şi polivalent pe care îl relevă Diehl, cînd, după ce menționează originea grecească a autorilor cîtorva din cele mai de seamă ansambluri de pictură de pe teritoriul sîrbesc, adaugă : „dar şcoala macedoneană primeşte, de altă parte, şi mult mai mult, alte sugestii"[1]. El semnalează în pictura macedoneană trăsăturile realiste şi dramatice atribuite influențelor orientale, precum şi tandrețea sau patetismul, care amintesc de Italia.

Pe temeiul pretinsei asemănări dintre frescele din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş şi mozaicurile de la Kahrie-Djami, şi din împrejurarea că majoritatea acestor fresce sînt însoțite de inscripții în limba greacă, s-a tras concluzia că autorii lor, sau unii din ei, şi anume cei mai înzestrați, ar fi fost greci[2].

Dar, după cum o arată şi G. Millet[3], e imprudent să se deducă naționalitatea artiştilor din limba inscripțiilor care însoțesc frescele.

P. P. Panaitescu, studiind inscripțiile greceşti din Biserica Domnească şi găsind în ele greşeli de ortografie (în special iotacisme, nerespectarea diftongilor şi confuzia dintre co şi o), trage încheierea că autorii frescelor erau „foarte inculți"[4]. Plecînd de la aceste constatări, el emite o primă ipoteză asupra originii artiştilor în chestiune : ei ar fi fost aduşi din centre bizantine de importanță secundară, „unde nu se găseau oameni culți", şi anume vreuna din aşezările

1. *„Mais l'école macédonienne accueille en outre, et bien davantage, d'autres suggestions* (Ch. Diehl, *Op. cit.,* p. 789).
2. *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice,* X-XVI, 1923, p. 172, şi *Scurtă istorie a artelor plastice in R.P.R.*. p. (>()
3. G. Millet, *Op. cit.,* p. 632.
4. *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice,* X XVI. 1 * > * * i p. 167.

periferice rămase pe coastele Dobrogei şi Dunării. Ni se pare greu de admis că artişti în stare să dea opere de valoarea frescelor care au stîrnit admiraţia unor Diehl, Focillon, Iorga şi atîtor istorici, critici sau simpli amatori de artă, puteau să provină din locuri atît de excentrice şi izolate, cu atît mai mult, cu cît opera lor poartă caractere stilistice care o încadrează unei zone bine definite a artei bizantine din secolul al XTV-lea. Greşelile de ortografie greacă pot fi, mai curînd decît un semn de incultură, un indiciu că aceşti artişti nu erau greci. Discutînd această chestiune, arh. Grigore Ionescu scrie: „Cu mai multă dreptate se poate presupune - date fiind unele însuşiri speciale ale pictorilor - că ei n-au fost greci, ci, mai degrabă, nişte artişti fără patrie, crescuţi la o şcoală de zugrăveală grecească şi cutreierînd, în căutarea de lucru, toate ţările creştine de artă bizantină"[1]. Această versiune, în sine plauzibilă, ar putea autoriza, între altele, şi ipoteza că artiştii noştri ar fi fost italieni, caz în care cunoaşterea limbii greceşti, fie cu ortografie barbară, ar fi oarecum mai curînd un semn de cultură, dacă ne gîndim că cu mai puţin de un secol în urmă un Dante sau un Toma de Aquino, oameni de o cultură temeinică şi vastă, nu ştiau greceşte. Dar această ipoteză hazardată, sprijinită de o sugestie vagă, e de prisos. Mult mai probabilă ne pare cea de a doua ipoteză a lui P.P. Panaitescu, pe care şi el o declară mai atrăgătoare decît cea dinţii, că meşterii care au zugrăvit Biserica Domnească au venit din Serbia. Legăturile cunoscute ale primilor Basarabi cu kralii sîrbi întăresc această ipoteză, dar mult mai mult o întăreşte stilul caracteristic al picturii. (Inscripţiile slave care însoţesc unele scene din nartex nu adaugă nimic în

1. Grigore Ionescu, *Op. cit.,* p. 17.

favoarea ei, deoarece el se raportă la fresce de cu totul altă factură, de dată, fără îndoială, mai tîrzie şi care nu intră în subiectul cercetării noastre.) Cu maximum de probabilitate se poate afirma că meşterii care au pictat principalul şi primul ansamblu mural din Biserica Domnească, într-un stil unitar, deşi, cum vom vedea, după două serii de cartoane distincte, dar voit asemănătoare, au fost sîrbi. Vorbind de frescele de care ne ocupăm, savantul german Philipp Schweinfurth scrie : „Cele mai vechi picturi din biserica sf. Nicolae de la Curtea-de-Argeş, din mijlocul secolului al XTV-lea, sînt de influenţă sîrbească. O parte a lor vădeşte încă limpede efectul stilului «macedonean» de la Sopoţani - o alta, formele sîrbeşti mai tîrzii de la Staro Nagoricino şi Decani"[1]. Cu rezerva că în acea vreme nu avea cine primi în Ţara Românească această influenţă şi că deci artiştii erau ei înşişi sîrbi, observaţia lui Schweinfurth este perspicace : într-adevăr, din cele două serii de compoziţii care alcătuiesc principalul ansamblu mural din secolul al XTV-lea al Bisericii Domneşti, una are un demers subtil şi dezlegat, o anumită lărgire a trăsăturii, care amintesc de *Adormirea Maicii Domnului* de la Sopogani, cu o deosebire însă de timbru coloristic, adăugind gamei clare, nuanţelor savant diluate de acolo, unele tonuri închise şi uneori fundaluri de un cenuşiu metalic, ca al unor zori tulburi. Cealaltă serie de compoziţii oferă

1. „Die *ältesten Wandmalerein in der Nikolaus Kirche von Curtea-de-Arges, aus der Mitte des XIV-ten Jahrhunderts, stehen unter serbischem Einßuss. Ein Teil vom ihnen zeigt noch deutlich die Nachwirkung des«makedonischen» Stils von Sopocani, ein anderer die spätem serbischen Formen von Staro-Nagoricino und Decant'* (Philipp Schweinfurth, *Die Byzantinische Form,* Berlin, 1943, p. 107).

o viziune mai aspră şi mai compactă, de un schematism formal mai masiv şi mai frust, amintind întrucîtva de *Batjocorirea lui Isus* de la Nagoricino. Aceste apropieri, care nu au decît o valoare de sugestie, notează o deosebire în fapt destul de mică: din cei doi meşteri, unul, fără îndoială elevul favorit al celuilalt şi admis la o colaborare pe picior de egalitate, se va fi străduit să se supună stilului imprimat de acesta. Cu toată diferența semnalată, ansamblul se prezintă unitar, iar din punct de vedere cromatic, avem de a face cu aceeaşi gamă.

Cea mai veche serie de fresce cunoscute azi din şcoala care cu două veacuri mai tîrziu va da şi pictura de la Curtea-de-Argeş este cea din biserica Sf. Pantelimon de la Nerez, întemeiată de Alexios Comnen, în 1164. Executate, fără îndoială, de artişti constantinopolitani, aceste fresce au întrucîtva acel stil echilibrat şi calm, care se va găsi în mozaicurile de la Kahrie-Djami: ele conțin totuşi în germen caracterele pe care şcoala serbo-macedoneană le va dezvolta din ce în ce mai mult în cursul evoluției ei. „încă din 1164, la Nerez, lîngă Skoplje, evoluția se vădeşte şi tehnica impresionistă îşi face apariția", scrie Diehl[1], deşi nu putuse cunoaşte aceste fresce decît parțial şi fragmentar. Profesorul Okunev, care le-a descoperit cu adevărat şi studiat abia în 1924, remarcă de asemenea! „La Nerez găsim pentru prima oară acele încercări de a dramatiza subiectul şi de a-l trata de o manieră realistă"[2]. Caracterul acesta „realist" şi „impresionist", pe care istoricii de artă

1. Ch. Diehl, *Op. cit.,* p. 825 *(„Déjà en 1164, à Nerez près de Skoplje, l'évolution s'annonce et la tehnique impressionniste, apparaît").*
2. Citât de Paul Muratoff *(La peinture byzantine,* trad. fr., Paris, 1928, p. 122).

(Millet, Diehl, Muratoff ş.a.) îl atribuie în general picturii din epoca celei de a „treia Renaşteri bizantine", legată de recrudescența spiritului elenistic, trebuie înțeles în opunere cu cel hieratic şi oarecum abstract al epocilor anterioare, pe care, într-un fel, îl va relua mai tîrziu şcoala cretană în grafismul ei idealizat. Aceste caracterizări trebuie însă practicate cu multă nuanțare, mai mult ca indicații, decît ca definiții.

Un secol mai tîrziu, la Sopogani (cca 1250), factura impresionistă cîştigă o largă dezvoltare. „Spre deosebire de marea şi nobila simplitate de la Nerez, scrie Muratoff[1], artistul aspiră la abundență, la complexitatea grupurilor şi fondurilor arhitectonice. Dar mai presus de toate, se dedă la o adaptare a procedeelor impresioniste, a cărei îndrăzneală atinge paradoxul". După încă un secol, în compozițiile de la Curtea-de-Argeş, a căror înrudire cu cele de la Sopogani o sugera Schweinfurth, acel „impresionism" nu se mai vădeşte totuşi decît într-o slabă măsură, în schimb, patosul şi dramatismul apar mal pregnante.

Crescînd din acelaşi „sîmbure originar", izvorînd din spiritul elenistic al „celei de a treia Renaşteri", pictura bizantină a acestei faze ne apare evoluînd în două variante : una, de o calmă simplicitate, care îşi atinge desăvârşirea în mozaicurile de la Kahrie-Djami, cealaltă, orientată spre mişcare şi patos, care s-a dezvoltat în aria serbo-macedoneană.

La aceasta se adaugă mai tîrziu şcoala cretană[2], opusă ca factură şi concepție acelui „impresionism" pe care majoritatea autorilor îl atribuie stilului elenistic. Muratoff, care nu se arată prea convins de cunoscuta distincție a lui Millet între şcoala

1. *Ibidem,* p. 124.
2. V. nota de la p. 235.

macedoneană şi cea cretană, şi care, de altfel, îi găseşte şi acesteia un caracter impresionist, le integrează pe toate sub aceeaşi denumire generică de „curent neo-elenistic". Dacă am considera factura impresionistă ca definitorie pentru acest curent, ne-ar veni greu să acceptăm integrarea sumară a lui Muratoff. Impresionismul acesta, asupra sensului căruia vom încerca puțin mai tîrziu să aducem o precizare, nu ne apare ca o trăsătură esențială şi generală a picturii neo-elenistice, ci doar una accidentală şi particulară, mai mult sau mai puțin manifestă de la un caz la altul, iar în alte importante cazuri, cu totul absentă.

Dar Muratoff relevă în arta neo-elenistică un alt element, acesta într-adevăr esențial şi constant, şi anume *ritmul*. Pentru lămurirea implicațiilor acestei noțiuni, ni se par necesare cîteva considerațiuni generale, cu incursiuni în istoria culturii mediteraneene.

2. Curentul neo-elenistic nefiind, după majoritatea autorilor, a o reîmprospătare a artei bizantine în spiritul originii şi tradiției ei autentice, se înțelege că noțiunea de ritm e inerentă acestora. Modalitatea ritmică nu apare abia cu acest curent, ci doar îşi găseşte în el o nouă şi viguroasă afirmare. Ea este în pictura bizantină un element structural şi stringent, întrucît e legată de exigențele cultului. Participarea la ordinea liturgică e realizată de pictura bizantină prin faptul că „foloseşte un limbaj ritmic analog ritmicii severe a celebrării oficiului divin"[1]. Dar ritmica aceasta nu e efectul ordinii liturgice, ci numai concordantă cu ea, precedînd-o în tradiția elenistică preluată de lumea bizantină. Muratoff arată că

1. *Ibidem,* p. 45.

pictura bizantină a moştenit convenţia ritmică în tratarea figurii umane şi a dispoziţiei ordonate a faldurilor ce o drapează, de la pictura elenistică, pe tipul reprezentărilor căreia şi-a întemeiat sistemul figurativ într-o elaborare mai riguroasă.

Autorul nu tăgăduieşte importanţa influenţelor orientale şi rolul lor constitutiv în arta bizantină; dimpotrivă, le afirmă în repetate rinduri, arătînd solidaritatea lor cu avîntul primar al creştinismului[1]. Dar el, însuşindu-şi în fond punctul de vedere al lui Diehl, se înscrie în fals împotriva teoriilor care văd în triumful creştinismului şi în arta care îi serveşte mesajul o capitulare a tradiţiilor şi a spiritului grec. „în tot cursul evului mediu, Bizanţul a rămas singurul păstrător al tradiţiei elenistice", afirmă răspicat Muratoff[2]. în fond, am putea spune că Bizanţul reprezintă un dublu şi mutual proces de asimilare ; creştinismul adoptă repertoriul formal şi limbajul tradiţiei elenistice, iar aceasta, integrînd creştinismul în matca ei de cultură, se supune ordinii noi adusă de el. Teologia creştină a răsăritului îşi găseşte armătura dialectică şi vocabularul în filozofia prin excelenţă elenistică a neoplatonicienilor, a cărei orientare mistică îi pregătise de altfel terenul.

Faptul că Bizanţul şi arta bizantină au fost mereu receptivi faţă de influenţele orientale, asimilîndu-şi

1. De aceea, nu ni se pare întemeiată critica pe care i-o face pe această chestiune A. Grabar (în *Byzantiori,* t. IV, 1924, p. 662). De asemenea, Grabar nu acceptă ideea de ritm ca o particularitate a artei bizantine, deoarece o anumită „ţinută ritmică", spune el, nu se poate tăgădui şi operelor romanice sau gotice. Dar Muratoff nu contestă aceasta, arătînd doar că ritmul, esenţial şi obligatoriu în arta bizantină, e întîmplător sau lăturalnic în alte zone de artă.
2. Op. cit., p. 132.

aluviunile lor, nu infirmă teza permanenței spiritului elenistic, ci dimpotrivă, una din principalele însuşiri ale acestuia a fost totdeauna enorma lui capacitate de sincretism[1]. Lumea bizantină era, ca şi cea elenistică, un univers cosmopolit, în care grefele cele şi eterogene se inserau în aceeaşi formulă stilistică: principiul ritmic ordonator.

Dar acest principiu ritmic, lumea elenistică îl moşteneşte ea însăşi de la cea greacă clasică. Oricîtă distanță ar fi de la exigențele de măsură, proporție şi sobrietate ale Eladei, la rafinamentul eteroclit al lumii elenistice, aceasta din urmă nu reprezintă mai puțin în versiune cosmopolită spiritul grec. Oricît de contaminat de fuziunea într-o lume impură, spiritul grec a convertit-o totuşi la normele principiului ritmic. In trecerile succesive de la ordinea clasică la lumea elenistică şi de la aceasta la cea bizantină, principiul ritmic se imprimă de fiecare dată în respectivele forme de artă, adaptîndu-se mentalității şi scopului ce le determină, după cum, pe de altă parte, ideea de „logos" parcurge un drum similar, acceptînd aceleaşi avataruri, de la Platon la Plotin şi de la acesta la părinții bisericii.

Cu riguroasa ordonanță bizantină, spiritul grec regăseşte, la altă scară şi în alte forme, ceva analog ordinei lui clasice. Philipp Schweinfurth releva aceasta în următoarele rînduri: „Arta bizantină autentică şi vie e de o clară, simplă severitate şi nobilă în simplitatea ei, ca tot ce poartă pecetea geniului grec. Acesta şi-a metamorfozat la Bizanț esența sa nepieritoare în formă creştină... Preceptele figurative antice şi cunoaşterea canonului elen în structura

1. *Cf.* N. Iorga, *Histoire de la vie byzantine,* I, *L'Empire oecuménique,* Bucureşti, 1934, pp. 133-200 şi passim.

figurii umane sînt implicate în pictura bizantină"[1]. Circulă printre specialişti, ca şi în publicul cultivat, opinia după care ar fi opoziţie şi o incompatibilitate între arta „profană", „hedonistă", „naturalistă" a antichităţii clasice şi cea „liturgică", „mistică", „hieratică" a Bizanţului creştin. Evident, această opoziţie se impune, şi afirmarea ei e un loc comun, incontestabil în linia lui generală. Dar nu epuizează chestiunea. Nici arta bizantină nu e numai hieratică, nici cea antică nu e numai naturalistă. Polaritatea realism-idealism există în amîndouă. Şi acesta e în fond tot un loc comun, la fel de incontestabil. Apoi, arta greacă antică nu e atît de „profană" cum se crede de obicei. Ea exprimă simbolurile şi temele mitologiei şi este şi ea o artă „iconografică", cu tipuri iconografice recognoscibile. Pe de altă parte, în afară de concepţia ei statutară formal realistă, ne mai oferă şi grafismul stilizat al scenelor ce decorează vasele, precum şi figurile drapate ale basoreliefurilor, ca faimoasa Palas Atena sprijinită de lancie, Triptolem între Demeter şi Koré (basorelief de la Eleusis), Procesiunea de tinere ateniene de la British Muséum şi atîtea altele, care se lasă evocate de unele mozaicuri de la Kahrié-Djami. Avem de a face cu un repertoriu de forme care, ca şi desfăşurarea ritmică ce le ordonează, au fost transmise Bizanţului de

1. *„Die lebendige eigentliche Byzantinische Kunst ist von einer klaren, einfachen Strenge und erhaben in ihrer Einfacheheit, wie alles, was den Stempel des griechischen Genius trägt. Dieser hat in Byzans sein unsterbliches Wesen in die Christliche Form metamorphosiert... Die Grundsätze der antiken Bildgestaltung und die Kenntnis des griechischen Kanons im Aufbau der menschlichen Figur wohnen der Byzantinische Malerei inne"* (Ph. Schweinfurth, *Op. cit.,* p. 13).

către vechea Grecie. La rindul ei, acesta le moştenise din şi mai vechi tradiţii. Schemele acestui repertoriu de forme şi ritmica lor, trecute prin civilizaţiile egeene, îi veneau din Egipt. Suflul ritmic, care nu e altceva decît ecvaţia pendulării spiritului între geometrie şi viaţă, străbate, netulburat în avatarurile lui, istoria de mai multe ori milenară a civilizaţiilor mediteraneene, de la Egiptul enigmatic, pînă la ultima înflorire a Bizanţului.

Arta lumilor acestora, în fiecare din ele subordonată altor idealuri, uneori cedînd mai mult solicitărilor sensibilităţii, alteori folosind un limbaj mai abstract, nu e de obicei scop în sine. Ea are, dincolo de expresia ei imediată, sensuri de comunicat sau, mai bine spus, are sens dublu: cel al reprezentării şi „celălalt", al semnificaţiei. Chiar dacă nu e totdeauna artă cu cheie, e în principalele cazuri, forţînd puţin accepţia obişnuită a expresiei, „artă cu mesaj", Avînd o dublă funcţiune, totodată semnificativă şi reprezentativă, şi o finalitate dincolo de realizarea estetică, făcînd aluzie la un cod de simboluri, e prin aceasta o artă „ermetică".

Arta ritmică a tradiţiilor mediteraneene presupune concepţii despre lume în care omul stă într-un raport de subordonare faţă de un „absolut", faţă de o ordine care îi transcende. Deşi arta acestor tradiţii recurge de preferinţă la reprezentări antropomorfe, aceasta nu implică şi o concepţie antropocentrică, ci una în care imaginea umană are caracter simbolic. Nici acel „omul e măsura lucrurilor" al lui Protagoras, în măsura în care rezistă răstălmăcirilor lui Socrate, nu are alt înţeles. Umanismul mediteranean e *cosmocentric*, iar în el existenţa omului e încadrată într o ierarhie dedusă din acea ordine „absolută".

Avem deci trei termeni care reprezintă coordona tele tradiţiilor mediteraneene : ritm, cosmocentrism.

ierarhie. Acestea şi-au găsit în creştinismul dogmatic o afirmare exemplară, iar Bizanțul le-a practicat cu o rigoare incomparabilă.

Curentul neo-elenistic al ultimei înfloriri bizantine reîmprospătează tradiția, adăpîndu-se la izvoarele clasice. „Vom înțelege fără greutate că Bizanțul a reținut cadrul elenistic al manuscriselor ilustrate din Virgiliu şi Homer", scrie Millet.[1], după ce, cu cîteva pagini în urmă, îşi exprimase admirația pentru eleganța şi subtila siguranță a acestei arte : „E îngăduit să ne exprimăm stima pentru această artă viguroasă, sigură de efectul ei, distinsă în desen şi culoare... Bizanțul în ultimele sale zile a produc adevărate talente în artă, ca şi în literatură. La el, ca şi în Italia, mai curînd poate, umanismul a deschis calea către o artă mai suplă, mai pitorească"[2]. Astăzi se ştie că arta Bizanțului îşi găsise această expresie înaintea Italiei şi că nu atît ea a fost influențată de arta italiană din Dugento şi Trecento, cît, dimpotrivă, arta bizantină, primenită de umanismul neo-elenistic, a avut o acțiune determinantă asupra artei italiene. Fără a vorbi de Veneția, care a stat într-un raport constant cu Bizanțul, şi fără a vorbi de arta italiană „bizantinizantă" a epocilor anterioare, care ține de o formulă oarecum stereotipă şi sterilizată, arta italiană a prerenaşterii îşi datorează, fără îndoială,

1. *„Nous comprendrons sans peine que Byzance ait retenu le cadre hellénistique des Virgiles et des Homère illustrés" (Op. cit.,* p, 634).
2. *„11 est permis d'exprimer notre estime pour cet art vigoureaux, sur de son effet, distingué dans le dessin et la couleur... Byzance a ses derniers jours a produit de vrais, talents dans l'art comme dans la littérature. Chez elle, aussi bien qu'en Italie, plutôt peut-être, l'huma nisme a ouvert la voie à un art plus souple, plus pitto resque. (Op. cit.,* p. 629).

impulsul în mare măsură curentului neo-elenistic bizantin. „în a doua jumătate a secolului al XlII-lea, Bizanțul aduce şi în Italia o variantă neo-elenistică întinerită a artei sale", spune Muratoff. Urmîndu-şi evoluția în Trecento şi efectuîndu-şi sintezele proprii, arta italiană rămîne credincioasă principiului ritmic, căruia îi supune elementele primite din alte influențe.

în arta primei Renaşteri, în special Quatrocento-ul florentin, alături de elemente noi, care anunță alte orizonturi, continuă să domine coordonatele spiritului mediteraneean, de altfel conaturale Italiei.

Dar un alt spirit, care multe veacuri mocnise în lumea burgurilor Nordului, avea să triumfe în cele din urmă atît asupra creştinismului, cît şi asupra tradițiilor Mediteranei: spiritul „faustic", numit aşa după celebra poemă a lui Goethe.

Acțiunea lui se opune punct cu punct coordonatelor arătate. în primul rînd, în locul principiului ritmic aduce un principiu *dinamic.* Ritmul, în acțiune sau repaus, implică o simetrie şi o periodicitate, o interdependență a elementelor; dinamismul, potențial sau în act, implică ideea de autonomie, descătuşare a forțelor individuale, desfăşurare „pe cont propriu". Ca exemplu : mecanica cerească e ritmică, cea a unei rachete e dinamică.

Ritmul, categorie spirituală, se proiectează pe un plan de atemporalitate ; dinamismul, legat de materie, implică noțiunile de devenire şi temporalitate.

Refuzînd ideea unei ordini suprainstituite, aducînd cu sine, cum am arătat, ideea de autonomie şi conştiința temporalității, spiritul faustic este eminamente *antropocentric.*

De aici, rebeliunea conştiinței individuale, dilatarea personalității umane pînă la titanism.

Aşadar, celor trei termeni care determină tradiţiile mediteraneene, spiritul faustic le opune alţi trei termeni: dinamism, antropocentrism şi titanism.

în lumea nordică, respingînd dogmele şi misterele, spiritul faustic ia forma religioasă a protestantismului, instalînd „adevărul" în conştiinţa morală şi proclamînd liberul examen.

Invazia spiritului faustic în Italia are consecinţe covîrşitoare în artă, aducînd cu sine acea *„Weltanschauung"* cu adevărat revoluţionară a celei de a doua Renaşteri, cea din Cinquecento. Acum apar acele tipuri titanice de creatori, personalităţile acelea abundente, multilaterale, care exced cadrele oricărei discipline. Tot acum precumpăneşte comportamentul activ în faţa vieţii, în contrast cu atitudinea mai mult contemplativă a spiritului mediteranean.

Antropocentrismul are două consecinţe în artă. Una e noţiunea de originalitate, cu totul străină de mentalitatea tradiţiilor anterioare şi care se va bucura de un prestigiu din ce în ce mai mare în lumea modernă.

Cealaltă consecinţă este perceperea subiectivă a lumii. Pictura nu mai înfăţişează realităţi *ştiute,* cunoscute conceptual, oarecum apriorice, „absolute", ci realităţi *văzute,* supuse condiţiilor optice, scăldate în lumină şi topite în umbră, plasate în perspectivă. Culoarea, care avusese o funcţie simbolică şi decorativă, preordonată intelectual, este acum legată de materialitatea obiectului, percepută sensibil. Aşadar, o precumpănire a picturalului, determinat de condiţia materială şi optică, asupra plasticului, care delimitează formele. Plasticul e finit prin natura lui; picturalul acceptă sugestia infinitului. *Mutatis mutandis,* avem de a face cu ceea ce înţelege Wâlfllln prin trecerea de la Renaştere la Baroc: şl el do

precumpănirea picturalului drept caracteristică fenomenului[1]. După patru secole, la capătul de drum al unei evoluții ce-şi are aici începutul, găsim pictura impresionistă, care, prin analiza luminii şi a vibrațiilor atmosferice, prin disocierea pînă la evanescență a formei supusă variațiilor meteorologice şi orare, năzuieşte să capteze efemerul, să surprindă fluxul temporalității. Estetica impresionismului e rezumată de invocația faustică adresată clipei: *„Verweile doch, du bist so schon F'.*

De aceea, cînd se vorbeşte de „impresionismul" picturii bizantine neo-elenistice, de factură impresionistă a frescelor de la Nerez şi de la Sopoțani, trebuie să se aibă în vedere nu numai deosebirea, dar antinomia care opune această pictură celei de la care îşi împrumută denumirea. Să nu uităm că termenul de „impresionism" vine de la un tablou al lui Monet şi că desemnează o artă în care elementul pictural covîrşeşte plasticul pînă aproape de pulverizare, pe cînd frescele în chestiune reprezintă o concepție eminamente plastică, în care transpunerea formei supune datele sensibilității unei finalități în primul rînd inteligibilă. Termenul e totuşi sugestiv şi util, dacă prin el înțelegem notația sumară şi vie, subtilitatea nuanțării, trăsătura largă, rezumativă, şi acea „invenție liberă, umană şi suplă", pe care Focillon o relevă în frescele din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş, la care, după această digresiune, e timpul să revenim.

3. în pictura primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş, ritmul nu e numai

1. H. Wôlfflin, *Renaissance und Barok,* München, 1888, erster Abshnitt, *Das der Stilwandlung,* Cap. I, *Der malerische Stil* pp. 15-24.

lege interioară, constitutivă, ci capătă şi o dezvoltare pentru sine, mergînd pînă la acel „ritm de dans" pe care-1 semnala Focillon şi care animă scenele, înlănţuindu-le. Ele se desfăşoară de-a lungul pereţilor într-o vastă euritmie procesională.

Aceasta conferă ansamblului un caracter ambiguu şi complex: pe de o parte, un sentiment de libertate şi viaţă, un elan irezistibil, pe de altă parte, o ordine ceremonială, o tăcere gravă, în care se presimte prezenţa a ceva tainic şi necuprins.

Acestea sînt valabile mai ales pentru una din cele două serii de compoziţii ale ansamblului principal pe care le distingem în prima parte a cercetării noastre. Prof. I.D. Ştefănescu deosebeşte în pictura de aici, atribuită secolului al XlV-lea, trei stiluri diferite : „sîntem în faţa a trei concepţii artistice diferite, separate una de alta de cîteva zeci de ani, poate chiar la şcoli şi regiuni diferite ale domeniului bizantin"[1].

în ce priveşte scenele din nartex, care ilustrează viaţa Sf. Nicolae, ni se pare în afară de orice îndoială că ele se datorează altor artişti decît celor care au executat ansamblul de care ne ocupăm. Factura lor e vădit alta şi data lor desigur mai tîrzie. Acelaşi lucru se poate spune şi despre cîteva scene din naos, ca, de pildă, acele care reprezintă episoade din viaţa Sf. Ion Botezătorul, pe peretele nord, către proscomidie, sau, pe peretele sud al navei centrale, către nartex, *Nunta din Cana* (cel puţin o parte a ei, cea

1. *„Nous sommes en face de trois conceptions artistiques différentes, qui peuvent se reporter à trois époques différentes, séparée l'une de l'autre par quelques dizaines d'années, peut-être même à des régions et à des époques différentes, du domaine byzantin" (La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XlX-éme siècle,* Paris, 1932, p. 62).

din stînga). Acestea sînt de o factură primitivă, stîngace şi nu pot fi atribuite nici picturii din secolul al XVIII-lea. între ansamblul principal din secolul al XIV-lea şi pictura din secolul al XVIII-lea, credem că interiorul Bisericii Domneşti a mai fost pictat în cîteva rînduri de echipe diverse de artişti, la intervale de timp greu de precizat. între acestea, o pictură remarcabilă, care nu seamănă cu nici una din celelalte şi despre care putem spune, pentru a relua termenul folosit de Paul Heniy, pe care-1 citam la început, că este un anat,, în Biserica Domnească ; scena *Deisis,* cu donatorul îngenunchiat[1], care decorează timpanul de deasupra uşii de intrare din naos. Contrar opiniei în general acceptate, care vede o asemănare şi o legătură între această pictură şi tabloul votiv de la Kahrié-Djami, reprezentînd pe Teodor Metochites la picioarele lui Isus, şi, pe cît putem judeca prin comparaţie cu frumoasa reproducere în culori a acestuia din albumul lui Schmidt[2], credem că O. Tafrali şi prof. I.D. Ştefănescu au dreptate cînd contestă această apropiere[3]. Pictată în tonuri sumbre, pe fond închis, cu carnaţie brună şi veşmintele *terre de Sienne brûlée* şi albastru vînăt, această frescă, prin tratarea figurilor (cu totul deosebită de cea a ansamblului de care ne ocupăm), cu reliefurile redate haşurat, în tonuri mai deschise, şi cu ochii înseraţi în pleoape proeminente, ţine ca stil de pictura de icoane. Ea este probabil posterioară

1. Prof. I.D. Ştefănescu are impresia că acesta ar fi blond I*bidem,* p. 58). Nouă ni se pare, dimpotrivă, foarte brun.
2. Schmidt, *Kahrié-Djami.*
3. *O.* Tafrali, *Les monuments byzantins de Curtea-de--Argesh,* Paris, 1931, pp. 190-192. şi I.D. Ştefănescu, *Op. cit.,* p. 58.

ansamblului principal. Acesta, probabil rămas neterminat din cine ştie ce motive, va fi fost completat, întîi, cu această frescă, apoi, la diverse epoci, cu celelalte serii de picturi. Această problemă, care iese din cadrul cercetării noastre, o lăsăm deschisă, ea meritînd să facă obiectul unui studiu special.

Aşadar, socotim că avem de-a face nu cu trei, cum vede prof. I.D. Ştefănescu, ci cu mai multe moduri artistice reprezentate de picturi de valoare inegală, executate la epoci diferite şi precedînd al doilea strat din secolul al XVIII-lea.

în ce priveşte, însă, cele două serii de compoziţii ale ansamblului principal, nu putem crede ca prof. I.D. Ştefănescu că ele ar ţine de epoci şi concepţii diferite. Dimpotrivă, cum arătam în prima parte a acestei cercetări, ele ne par executate simultan după cartoanele a doi meşteri, din care unul va fi fost elevul celuilalt, de al cărui stil s-a străduit să se ţină cît mai aproape.

Lucrul acesta apare evident în friza care decorează al treilea registru al absidei altarului, reprezentând *împărtăşania apostolilor.* La această scenă, cei doi meşteri au lucrat împreună, şi ea ne dă, cum vom vedea, cheia identificării operelor lor respective. Cercetătorii, în frunte cu O. Tafrali şi Prof. I.D. Ştefănescu, au relevat deosebirea de tratare dintre jumătatea scenei care reprezintă *împărtăşania cu vin* şi cea a *împărtăşaniei cu pîine,* subliniind calitatea artistică superioară a celei dinţii[1]. într-adevăr, partea din dreapta, cea a *împărtăşaniei cu vin,* este de o frumuseţe exemplară. Siluetele apostolilor sînt elegante şi zvelte, iar alura procesională şi euritmică a desfăşurării, comunicînd sentimentul participării

1. O. Tafrali, *Op. cit.,* pp. 75-76, şi I.D. Ştefănescu, *Op. cit.,* p. 40.

la săvârşirea unei taine supreme, dă întregului grup o noblețe şi o gravitate inefabile. Distanțele sînt savant organizate, crescînd pe măsura apropierii de altarul unde oficiază Isus, iar spațiul dintre personaje nu le separă, ci le leagă într-o ordine al cărei sens se transmite de la unul la celălalt. Faldurile drapajelor au o extremă suplețe, desenînd impecabil linia trupurilor, iar mişcarea picioarelor are o grație dansantă măsurată şi calmă, care determină atitudini ample şi vii bine individualizate, dar oarecum supuse aceluiaşi ritm. Mîinile şi figurile exprimă smerenie şi consimțire. Gama de culori comportă, în afară de tonurile închise : albastru, vişiniu, vînăt, verde închis, *terre de Sienne,* nuanțe foarte delicate de galben-ocru, roz, oliv deschis, verde şi gri deschis. Ele sînt distribuite cu multă ştiință, alternînd armonios de la chiton la hymation şl de la un personaj la altul. Apropierea complementarelor e dozată cu un deosebit rafinament, astfel încît efectul de armonie să fie constant; cînd sîntjuxtapuse, ele sînt ori diluate la extrem, ori aplicate pe suprafețe mici, contrastul rămînînd discret, fără să-şi piardă eficacitatea ; cu cît sînt mai distanțate, cu atît li se acordă suprafețe mai întinse sau mai multă sonoritate.

însuşirile acestea de compoziție, desen şi culoare le vom găsi la aproape toate scenele pe care credem că le putem atribui primului meşter; acolo unde apar deficiențe, faptul se datorează probabil unor retuşări ulterioare.

în ce priveşte partea din stînga, a *împărtăşaniei cu pune,* socotim că autorii citați, declarînd-o cu drept cuvint Inferioară celeilalte, exagerează totuşi în defavoarea autorului ei cînd spun că: „corpurile sînt rău desenate, cu mişcări nefireşti"[1] şi că

1. O. Tafrali, *Op. cit.*

„atitudinile sînt stîngace şi fără viaţă"[1]. E adevărat că grupul de apostoli e aici mai compact şi ocupă o suprafaţă mai mică decît cea din partea dreaptă, într-o oarecare disproporţie cu aceasta. Altarul, împins spre stînga cu trei sferturi din suprafaţa lui, lasă restului o întindere prea redusă. O anumită imobilitate şi monotonie, ca şi un oarecare schematism al desenului deosebesc acest grup de celălalt. Prof. I.D. Ştefănescu are desigur dreptate cînd crede că apostolul care primeşte pîine din mîinile lui Isus e pictat de autorul grupului din dreapta[2] : mişcarea lui, linia sigură a curbelor pe care aceasta le determină şi căderea complexă a faldurilor îl deosebesc de ceilalţi cinci care îl urmează şi-1 aseamănă cu cei din dreapta. Nu e mai puţin adevărat însă că şi grupul acesta e de o excelentă tratare şi că în general se conformă intenţiei şi stilului impus de primul meşter. Fondul de arhitectură şi ornamentaţia lui sînt de asemenea în concordanţă, cu cele din dreapta, însuşirile coloristice sînt aceleaşi. Colaborarea celor doi meşteri obţine un rezultat unitar, cu toate deosebirile respective, care nu mai sînt numai de valoare artistică, dar şi de „temperament" propriu. Fără să aibă geniul celui dinţii, al doilea e totuşi un artist remarcabil. Cum vom vedea, printre scenele care îi pot fi atribuite se găseşte cel puţin o capodoperă.

Prof. I.D. Ştefănescu face o remarcă, pe care o considerăm de o importanţă mai mare decît îi acordă d-sa, şi anume : Isus, în friza împărtăşaniei apostolilor, e reprezentat de două ori, cu două chipuri diferite. Cel al împărtăşaniei cu vin are o siluetă subţire, gîtul lung, ochii înfundaţi, profilul nasului frînt sub frunte şi privirea mai curînd dură,

1. I.D. Ştefănescu, *Op. cit.*
2. Op. *cit.*

cu expresie energică. Celălalt e mai lat, cu bărbia rotundă, nasul drept şi o privire mai blîndă. Prof. I.D. Ştefănescu regăseşte primul tip în scena Spălării picioarelor de pe peretele est al colateralului sud[1]. Adevărul este că în afară de faptul că acest tip se regăseşte chiar în grupul împărtăşaniei cu vin, la al patrulea apostol, el se repetă pentru figura lui Isus în nu mai puțin de zece scene[2].

Acest tip, al împărtăşaniei cu vin, care se găseşte şi la Decani în figura Sf. Ion Botezătorul, din scena „Isus grădinar"[3], apare infailibil în toate scenele cu Isus, ale ansamblului nostru, care prin stilul şi calitățile artistice pe care le-am văzut pot fi atribuite primului meşter. Al doilea tip, cel al împărtăşaniei cu pîine, apare în toate celelalte scene, din absidă şi

1. *Idem,* p. 63.
2. Le enumerăm: 1. Pilda celor zece Fecioare (registrul al treilea al absidei, ultima scenă spre sud). 2. Isus arătîndu-se apostolilor pe malul Tiberiadei (registrul al doilea al absidei, penultima scenă spre sud). 3. Isus arătîndu-se apostolilor în munții Galileii, în timp ce Petru observă că un tînăr discipol îi urmează (registrul al doilea al absidei, ultima scenă spre sud). 4. Spălarea picioarelor (peretele est al colateralului sud). 5. Rugăciunea cea de peste fire *(idem).* 6. întoarcerea lui Isus printre apostoli după rugăciunea de pe muntele Măslinilor şi sosirea soldaților aduşi de Iuda (registrul al doilea de pe peretele sud). 7. Sărutul lui Iuda şi arestarea lui Isus *(idem).* 8. Pilda vameşului şi fariseului (registrul superior al peretelui de sud al proscomidiei). 9. Isus binecuvîntînd cavalerul (stîlpul nord-est, fața dinspre altar). 10. Mai regăsim acest tip în scena pildei Fiului risipitor pe peretele sud al proscomidiei, la cele două înfățişări (nimbate) ale tatălui, care reprezintă pe Isus sub un aspect mai vîrstnic (O. Tafrali, *Op. cit.,* p. 99).
3. *Cf.* Vlad R. Petkoviț, *La peinture serbe du moyen âge,* I-ere pârtie, Beograd, 1930, reprod. 113 b.

de pe peretele nord, în care desenul mai schematic şi masivitatea siluetelor trădează pe autorul grupului din stînga al împărtăşaniei apostolilor, în care aceste caracteristici sînt totuşi atenuate, desigur din strădania de a se conforma, cum spuneam, modelului dat de primul meşter.

Registrul al doilea, imediat superior celui ocupat de împărtăşania apostolilor este decorat de o friză reprezentînd *Tabernacolul* sau *Cortul mărturiei.* Deşi această scenă se suprapune ca ordonanță celei de dedesubt, corespunzîndu-i din punct de vedere al compoziției - în mijloc, altarul, în stînga şi în dreapta căruia oficiază Moise şi Aaron, iar cei 12 regi aducînd ofrande vin spre altar în procesiune de cîte şase de fiecare parte -, prima impresie a unei flagrante deosebiri de concepție şi factură. Desfăşurarea scenei e tratată în plan bidimensional, fără preocuparea de a sugera volumele ; o anumită rigiditate şi frontalitate o fac să amintească de pictura egipteană. Din punct de vedere cromatic, domină culorile primare : albastru, roşu şi galben. Totodată severă şi somptuoasă, scena este impunătoare şi de un superior efect decorativ. Cu toată deosebirea izbitoare, un examen atent, mai ales al figurilor, convinge că scena se datorează aceloraşi artişti care au executat ansamblul principal. Deosebirea de tratare ne pare voită şi poate să aibă o semnificație ; rigiditatea şi formalismul legii vechi, în contrast cu suflul de viață al celei noi. Această ipoteză este autorizată de textul apostolului Pavel[1], în care e vorba de sensul

1. „Prin aceasta, Duhul Sfint arată că drumul în locul prea sfint nu era încă deschis, cîtă vreme sta în picioare cortul dinții" (verset 8). „Dar Hristos a venit ca mare preot al bunurilor viitoare, a trecut prin cortul acela mai mare şi mai desăvîrşit care nu fusese făcut de mîini, adică nu este din zidirea aceasta; şi a intrat o

primului legămînt reprezentat de Tabernacol şi de cel al legămîntului celui nou, text la care, fără îndoială, face aluzie suprapunerea celor două frize. Rigiditatea compoziției poate avea şi alte explicații, după cum în general această temă comportă semnificații complexe. N. Belîiaev, care a studiat-o luînd ca exemplu fresca în chestiune din Biserica Domnească[1], făcînd istoricul temei, scrie : „în urmă, compoziția Tabernacolului adoptă mai multă rigiditate". Aceasta însă nu lămureşte problema noastră, întrucît se referă la o epocă ulterioară (Protatonul de la Athos). Autorul mai arată că tema se leagă şi de un ceremonial imperial bizantin din epoca dinastiei macedonene (pe care îl crede păstrat şi sub ultima dinastie), simbolizînd participarea împăratului, împreună cu patriarhul (reprezentați respectiv de Moise şi Aaron), la anumite solemnități liturgice. E posibil ca tema să fi fost reprezentată în mozaicuri şi compoziția ei să se fi legat astfel de caracterul mai rigid al acestei tehnici. Prima ipoteză ni se pare însă mai plauzibilă, şi nu o propunem pe a doua decît cu titlul de sugestie, după cum menționăm în treacăt, după Schweinfurth[2], că tema Tabernacolului se găseşte şi în Franța, în singurul mozaic caroligian păstrat pînă azi, la Germigny-des-Prés (Orléans).

dată pentru totdeauna în locul prea sfînt, nu cu sînge de țapi şi de viței, ci cu însuşi sîngele său, după ce a căpătat o răscumpărare veşnică." (*Epistola către evrei,* c. IX, v. 11-12).

1. N. Belîiaev, *La Tabernacle du témoignage dans la peinture balcanique du XTV-siècle,* în L'art *byzantin chez le Slaves, I recueil Uspensky,* p. 314-324. *„Dans la suite, las composition du Tabernacle affecte plus de raideur."* (p. 317).
2. Ph. Schweinfurth, *Op. cit.,* p. 107.

N. Belîiaev mal arată că tema Tabernacolului are şi sensul simbolic al prefigurării Fecioarei (reprezentată ca orantă pe medalionul care decorează altarul din centrul scenei) şi că face aluzie la atributele şi metaforele care o invocă în Acatistul Maicii Domnului. Plasarea scenei între împărtăşania apostolilor, de sub ea, şi imaginea Maicii Domnului cu Isus în braţe, în concă, deasupra primului registru, stabileşte astfel o legătură simbolică între aceste două teme, tradiţionale în locurile respective, dar obişnuit fără raport între ele.

Spuneam mai sus că cele două tipuri sub care apare Isus în împărtăşania apostolilor se repetă infailibil în compoziţii pe care le atribuim celor doi artişti, tipul împărtăşaniei cu vin, în seria primului şi cel al împărtăşaniei cu pîine, în al celuilalt. Prima figură, care desigur nu e invenţia artistului, de vrem ce, cum am văzut, apare în chipul Sf. Ion Botezătorul la Decani şi se va mai fi găsind, fără îndoială, şi în alte fresce ale domeniului serbo-bizantin, mai apare într-o scenă din Biserica Domnească, pe care ezităm să o atribuim unuia din celor doi autori ai ansamblului principal: în *Drumul spre Golgota,* pe peretele sud al naosului. în această scenă regăsim tipul împărtăşaniei cu vin, dar nu la figura lui Isus, ci la aceea a primului tîlhar. Pe lîngă faptul că autorul primei serii de compoziţii a utilizat mereu acest tip pentru figura lui Isus şi că ar fi fost o ciudată inconsecvenţă să-1 fi aplicat de astă dată altui personaj, stilul acestei remarcabile scene, pe drept celebră, ne pare a diferi în mod notabil de cel al seriei primului meşter. Compoziţia este oarecum statică şi anguloasă, crucile sînt foarte subţiri şi par nefiresc de uşoare, iar întreaga înfăţişare are o verticalitate şi o discontinuitate care o deosebesc de scenele atribuite primului meşter. Pe de altă parte, tratarea corpurilor

are o finețe şi o elansare care contrastează cu masivitatea şi caracterul compact al compoziţiilor celui de al doilea. Stilul acestei scene ne pare a se asemăna într-o oarecare măsură cu cel al unor fresce de mai tîrziu din Moldova.

La două din scenele care sînt vădit opera primului meşter, nu găsim tipul lui Isus de tipul împărtăşaniei cu vin. Aceasta se datoreşte retuşărilor.

Una din aceste scene e Isus citind în Sinagogă, pe peretele de sud al proscomidiei. De o extraordinară frumusețe, fresca aceasta, deşi retuşată (mai ales în partea de sus, ceea ce explică modificarea figurii lui Isus, care fără îndoială că, în forma autentică, era de tipul împărtăşaniei cu vin), a rămas nealterată în stilul ei. Scena e împărțită în două de piciorul în torsadă, de culoare galbenă, al pupitrului pe care e aşezată cartea şi care constituie axa compoziției. în stînga, Isus, indicînd cu mîna dreaptă un pasaj din carte, tălmăceşte legea, urmat la o oarecare distanță de trei apostoli strîns grupați. în partea dreaptă, grupul de cărturari, compus din şase personaje, de asemenea strîns grupate. în spatele acestora, o clădire înaltă, al cărei perete din stînga, paralel cu ei, formează o linie verticală, care îi separă de rest. în spatele lui Isus şi al piedestalului cu cartea, un zid jos, cu ornamentații în paralelogram, lasă în centrul scenei un spațiu degajat. în dreptul apostolilor, un turn surmontat de obişnuita boltă fantezistă. Atitudinea lui Isus şi a apostolilor are suplețea şi alura dansantă caracteristice scenelor pictate de primul meşter. Drapajele veşmintelor lor cad în falduri uşoare, angajate în ritmul mişcării. Picioarele lor schițează un mers grațios şi viu. Grupul de cărturari, stînd drept şi sever, poartă veşminte asemănătoare cu cele ale doctorilor universităților medievale. Scena sugerează acelaşi contrast, pe care l-am semnalat, între suflul

de viaţă al legii celei noi şi formalismul rigid şi doctoral al celei vechi. Alternarea distanţelor de la grup compact la element izolat, caracteristică artistului nostru, ţine de disciplina ritmică magistral practicată. Scena are o mare asemănare cu pictura italiană din Trecento, evocînd irezistibil pe Giotto. Ea ar părea să poarte cel mai pronunţat acele „urme de influenţă italiană" pe care Diehl le releva ca impresie generală, la frescele din Biserica Domnească. Dar, cum am mai spus în cursul acestei cercetări, nu ni se pare probabilă o influenţă propriu-zisă. Deşi pictura de la Curtea-de-Argeş este posterioară lui Duccio şi Giotto şi evocă adeseori arta acestora, poate mai des a primului (şi în genere, şcoala sieneză), nu trebuie să uităm că vine la capătul unei evoluţii care îşi găsise această formă înaintea artei italiene. în fond, e vorba mai mult, cum am spus, de o afinitate de spirit, pe care, înainte de a încheia, vom încerca să o determinăm.

A doua scenă datorată primului meşter în care figura lui Isus nu e de tipul împărtăşaniei cu vin este Isus dînd apostolilor puterea de a propovădui legea, pe peretele sud al navei centrale, către absidă. E desfigurată de retuşare, fără a vorbi de faptul că discul de fier în care e fixat tirantul care consolidează o arcadă transversală a navei centrale decapitează trei apostoli, din grupul de şase, din dreapta. Silueta lui Isus, din centrul scenei, grosolan repictată, e ţeapănă şi pîntecoasă, iar culoarea (aplicată şi pe mîneca dreaptă a primului apostol din stînga, cel dinspre Isus) e mată şi murdară. Scena păstrează totuşi graţia suplă şi rafinamentul compoziţiei, care disting operele primului meşter. Alternarea grupurilor strînse şi elementele izolate, precum şi a înălţimilor corespunzătoare ale edificiilor din fundal,

raportul armonios al distanţelor, mişcarea faldurilor sînt de o ritmică riguroasă şi complexă.

O scenă de o compoziţie similară, poate cea mai clar „elenistică", a ansamblului este Pilda celor zece Fecioare, din absidă, ultima, spre apus, imediat alăturată împărtăşaniei apostolilor. Isus, cu figura de tipul împărtăşaniei cu vin, e reprezentat de două ori, în centrul scenei, o dată întors cu un gest de refuz către grupul celor cinci Fecioare nebune, care vin din stînga, şi a doua oară, într-o atitudine de întîmpinare către fecioarele înţelepte, venind din dreapta (nu sînt decît trei, celelalte două fiind acoperite de grosimea catapetesmei ridicată în secolul al XVIII-lea). Fondul de arhitectură are în centru un pavilion, figurînd Intrarea în Paradis, cu o uşă închisă spre Fecioarele al căror acces e refuzat şi altă uşă deschisă celorlalte. Simetria generală a tabloului e puţin luxată pentru a da întregului un aer de naturaleţă, iar uşoara disimetrie astfel creată se compensează prin distribuirea detaliilor. Siluetele Fecioarelor, înalte, cu braţele goale şi veşminte antice, uşoare şi lungi, sînt de o extremă eleganţă şi constituie grupuri al căror duet se înscrie într-o organizare ritmică pe cît de severă, pe atît de plină de fineţe. Scena aceasta ne pare una din cele mai preţioase ale ansamblului şi caracteristică pentru stilul neo-elenistic al acestuia. Nu putem fi de acord cu prof. I.D. Ştefănescu cînd d-sa leagă această compoziţie, împreună cu altele, găsindu-le defecte de desen, de pictura de icoane, şi o asociază cu reprezentarea pildei celui ce şi-a ridicat grînare[1], de pe peretele nord, pe care o credem operă a celui de al doilea meşter.

1. I.D. Ştefănescu, *Op. cit.,* p. 64.

De asemenea, cînd d-sa evocă pictura de icoane cu privire la cîteva compoziţii pe care le găseşte strimte, lipsite de forţă şi de unitate, dînd ca exemplu, între altele, scena Spălării picioarelor şi friza înmulţirii pîinilor[1], nu ne putem însuşi nici judecata d-sale de valoare, nici reunirea acestor scene în aceeaşi categorie. Pentru a ne mărgini, dintre exemplele date, la aceste două remarcabile fresce, socotim că Spălarea picioarelor, de pe peretele est al colateralului sud (unde figura lui Isus e de tipul împărtăşaniei cu vin), se datorează celui pe care l-am desemnat ca primul meşter, iar friza înmulţirii pîinilor, care ocupă registrul superior al peretelui nord, este tocmai capodopera celui de al doilea. Această friză (în care figura lui Isus e de tipul împărtăşaniei cu pîine) se desfăşoară cu o amploare care dovedeşte că autorul ei avea un autentic dar de freschist, simţindu-se mai în largul său în compoziţiile mari decît în scene limitate, în care factura sa schematică şi masivă pare întrucîtva stînjenită.

Nu e în intenţia noastră să trecem în revistă toate scenele. Ne-am ocupat de cîteva, care ni s-au părut a avea, pe lîngă valoarea lor estetică deosebită, şi caractere definitorii pentru stilul şi spiritul ansamblului principal. Tema acestuia o constituie în primul rînd viaţa şi mesajul lui Isus, completate de ciclul Fecioarei. Acesta, care numără cîteva scene de o mare frumuseţe (dintre care cele mai multe par inspirate după modelele ce au servit şi pentru mozaicurile de la Kahrie-Djami), are în ansamblul din Biserica Domnească un rol oarecum secundar, cu excepţia a două mari scene, una care precede simbolic şi alta care încheie ciclul evanghelic : prima e

1. *Ibiderru* p. 62.

cortul Mărturiei, din absidă, despre care am vorbit, a doua e Adormirea Maicii Domnului, care îi stă în față, ocupînd cea mai mare parte a peretelui de apus al naosului. în această vastă frescă, la care credem că cei doi artişti au lucrat împreună, figura lui Isus nu ține de nici unul din cele două tipuri pe care le-am identificat în cele două serii de compoziții. Credem că aceasta se explică prin faptul că aici imaginea lui, care apare în glorie, înconjurat de un cor de îngeri, nu mai e cea terestră. Corul de îngeri, purtînd sfeşnice cu luminări, e înscris într-un vast nimb şi tratat monocrom, într-un albastru foarte diluat, aproape alb, care îi dă o diafaneitate extraordinară. Scena, foarte largă şi impresionantă, completată cu episoade secundare, dispuse simetric, se numără printre cele mai celebre reprezentări ale acestei teme.

Pictura din nartex, unde găsim scene şi fragmente, de stiluri şi facturi foarte diferite, într-un amestec aproape inextricabil, comportă două scene din ciclul Fecioarei, care fac parte probabil din ansamblul principal. Una, deosebit de frumoasă, care decorează timpanul de vest deasupra uşii, este *Intrarea Fecioarei în biserică.* Dominanta coloristică a scenei o constituie acordurile de verde închis cu roşu-garance, la care se adaugă nuanțe discrete de galben şi violet. Ținuta dreaptă şi noblețea tăcută a personajelor amintesc de mozaicurile de la Kahrie-Djami.

Pe peretele de vest al nartexului găsim un fragment al cărui loc originar a fost probabil altul, reprezentînd un personaj încovoiat pînă la pămînt, înveşmîntat în verde cenuşiu, şi nu departe de acesta, un personaj nimbat înveşmîntat în aceeaşi culoare şi a cărui figură se aseamănă cu cea a lui Isus de tipul împărtăşaniei cu vin. Nu încercăm

pentru moment să formulăm nici o ipoteză cu privire la acest fragment; el constituie unul din multiplele semne de întrebare ale picturii din nartex.

Personajul încovoiat este un tip clasic în pictura bizantină neo-elenistică. Reprezentarea lui cea mai de seamă este cea din *Plîngerea lui Isus* de la Nerez, în persoana Sf. Ioan aplecat deasupra trupului Mîntuitorului[1]. In Biserica Domnească, el mai apare, afară de fragmentul din nartex, de două ori, în naos. O dată îl găsim, figurînd tot pe Sf. Ioan, în scena *Plingerii lui Isus* de pe timpanul de nord, în stînga ferestrei. A doua oară îl găsim pe timpanul de apus, în scena *Schimbării la față,* partea inferioară, care, după mărturia lui O. Tafrali[2], a scăpat nealterată de ultima restaurare.

Ansamblul principal al picturii ce decorează interiorul Bisericii Domneşti ne pare a fi caracterizat de o consecvență stilistică ce exprimă o concepție şi o atmosferă spirituală legată de afirmarea acelui viguros suflu de viață al ultimei înfloriri a artei bizantine, în versiunea ei serbo-macedoneană. Acest suflu de viață a găsit în principiul ritmic, constitutiv artei bizantine şi tradițiilor mediteraneene, o modalitate de expresie pe care a exaltat-o într-un elan de largă desfăşurare. Cele două serii de compoziții ale acestui ansamblu se leagă în acest elan, care le constituie unitatea. Frescele de care nu ne-am ocupat în cercetarea noastră nu ne par a intra în ciclul acesta şi

1. V. reproducerea în culori din A. Grabar, *La peinture byzantine,* Geneva, 1953, ed. Skira, p. 143.
2. O. Tafrali a asistat - *„témoin désolé et impuissant",* după propria sa expresie - la restaurarea picturii. Deşi pătimaş şi deseori nedrept, buna lui credință nu poate fi pusă la îndoială, iar mărturia lui, care e şi cea a unui om de gust, constituie un ajutor prețios pentru identificarea frescelor autentice.

nici nu ne par animate de acelaşi spirit. Ele vor fi completat desigur ulterior, la epoci diferite, acest prim ansamblu de pictură murală, început în absidă şi continuat pe pereţii nord şi sud (registrele superioare şi timpanele ei şi, parţial, pe pereţii de vest ai naosului şi nartexului).

Ne-am propus să arătăm caracterul neo-elenistic şi aspectele italiene ale acestui ansamblu. în ce priveşte pe primul, socotim că el a fost suficient subliniat în analizele noastre. Forma suplă şi pitorească în care gustul pentru antichitate al acestei faze de artă bizantină se vădeşte aici, îl confirmă cu evidenţă. în ceea ce priveşte aspectele italiene, pe care le-au relevat Charles Diehl şi alţii, ele ne par mai puţin efectul unei influenţe propriu-zise - de altfel, posibilă -, cît cel al unei afinităţi şi comunicări de spirit care au existat de-a lungul secolelor al XIII-lea şi al XTV-lea între lumea sud-italică şi cea adriatică, găsind în mod spontan şi paralel forme similare, înrudite prin participarea la aceleaşi tradiţii şi ordonate de acelaşi principiul ritmic.

Cuprins

Cuvint înainte 5

I

Societatea românească, spiritul public şi teatrul, între 1849-1878 9
Frédéric Damé, critic dramatic 29
De la Caragiale la Eugen Ionescu, şi invers 56
Tema morţii la Eugen Ionescu 73
Paradox despre Diderot 81
Experienţă, experiment, cultură 86
Teatrul lui Lucian Blaga 91
Cum se joacă teatrul antic ? 119
Heinar Kipphardt, un dramaturg al erei atomice 125

II

Conceptul de dramă la Camil Petrescu 135
Dilema lui Gelu Ruscanu 145
Tema duelului la Camil Petrescu 156
Romanele lui Camil Petrescu 166

III

Jurnalul lui Maiorescu 181
Un roman epistolar 190
Maurois despre clasici 201
Al.O. Teodoreanu 212
Alexandru Philippide 218
Gînduri despre G. Călinescu 222
Introducere la poezia lui Ion Barbu 232
Pentru analiza conceptelor de specific național
şi tradiție 258

IV

Arhitectura nouă şi omul. Reflexiile
unui profan 271
O carte despre Renaştere 275
Note despre El Greco 281
Pictura Bisericii Domneşti
de la Curtea-de-Argeş 288

în seria Alexandru Paleologu au apărut:

Spiritul şi litera. încercări de pseudocritică
Ipoteze de lucru
Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu
Bunul-simț ca paradox
Despre lucrurile cu adevărat importante

va apărea:

Simțul practic

www.polirom. ro

Redactor: Mădălina Ghiu
Corector: Dan Sociu
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu
Coperta: Angela Rotaru

Bun de tipar: februarie 2007. Apărut: 2007
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax (0232) 21.41.00: (0232) 21.41.11;
(0232)21.74.40 (difuzare); E-mail: offlce@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucureşti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.
str. Bucureşti, nr. 254-256. Călăraşi, 9100058
tel. (0242)31.12.95, fax. (0242)31.12.95

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România
Nr. R044RNCB5101000001710001 BCR UNIREA